Die dramatischen Werke
Charles Robert Maturins
mit einer kurzen Lebensbeschreibung des Dichters

INAUGURAL-DISSERTATION

der

philosophischen Fakultät Sektion I

der

Ludwig-Maximilians-Universität München

Vorgelegt von

Oscar F. W. Fernsemer

München
Druck von R. Oldenbourg
1913

Die dramatischen Werke
Charles Robert Maturins
mit einer kurzen Lebensbeschreibung des Dichters

INAUGURAL-DISSERTATION

der

philosophischen Fakultät Sektion I

der

Ludwig-Maximilians-Universität München

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Vorgelegt von

Oscar F. W. Fernsemer

München
Druck von R. Oldenbourg
1913

Genehmigt auf Antrag des Herrn Prof. Schick

Dem Andenken

meiner geliebten Mutter

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548309_0115

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Literaturangaben . . . . . VI u. VII

Einleitung:

Charles Robert Maturins Leben und Werke bis zum Erscheinen Bertrams (1816) 1

I. Bertram:

Inhaltsangabe mit Textproben 9
Partie aus der Urfassung (Original) 20
Keans Spiel 23
Kritiken (Eclectic Review, Monthly Review) 24
Coleridges Beurteilung 25
Byron und Scott über »Bertram« 30
Quellenuntersuchung 32
Inhaltsangabe von »Isabella« 32
Inhaltsangabe von »Percy« 33
Vergleich der Quellen mit »Bertram« 35

Zwischen »Bertram« und »Manuel« 36

II. Manuel:

Inhaltsangabe mit Textproben 38
Gründe für den Mißerfolg 49
Beurteilung 50
Byrons Äußerungen zu »Manuel« 54
Bühnenbearbeitung und ausgelassene Partien aus dem Manuskript (Original) 55

III. Fredolfo:

Inhaltsangabe mit Textproben 58
Beurteilung 67
Aufnahme des Stückes (Watts Bericht) 71
Talfourds Kritik 72

IV. Bruchstück aus dem »Osmyn«-Manuskript 73
Letzte Werke und Lebensende des Dichters 75

Schluß:

Nachruf; Maturins Einfluß auf die großen Romantiker des 19. Jahrhunderts 77

Literaturnachweis.

A. Sammelwerke.

H. A. Beers: A History of English Romanticism in the 18th century. New York 1910.

Biographie Universelle. Vol. XXVII. Paris und Leipzig.

A. Cunningham: Biographical and Critical History of the British Literature of the last 50 years. Paris 1834.

G. G. Cunningham: Lives of eminent illustrious Englishmen from Alfred the Great to the latest times. Vol. VIII. Glasgow 1837.

Dictionary of National Biography. Vol. XIII. London 1909.

J. Genest: Some account of the English Stage from 1660—1830. Vols. 8 and 9. London 1832.

M. Oliphant: The Literary History of England (1790—1825). Vol. III. London 1882.

H. Richter: Geschichte der englischen Romantik. Bd. I. Halle a. Saale 1911.

Ch. A. Read: The Cabinet of Irish Literature. Dublin 1902.

W. L. Phelps: The Beginnings of the English Romantic movement, a Study in 18th century Literature. Boston (U. S. A.) 1899.

A. Pichot: Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse. Paris 1825.

Jean B. G. Planche: Portraits Littéraires. Paris 1836.

G. E. B. Saintsbury: The Pocket Library of English Literature. London 1891/92.

L. Stephen: History of English Thought in the 18th century. Vol. II. London 1881.

Sir T. N. Talfourd: British Essayists. Vol. VII. London 1848/50.

C. E. Vaughan: The Romantic Revolt, Vol. 10 of Saintsbury: Periods of European Literature. London 1907.

A. Webb: A Compendium of Irish Biography. Dublin 1878.

B. Ausgaben.

J. Cumberland: Cumberland's British Theatre. Vol. XLIII. London 1829.

J. Duncombe: Duncombe's Edition (of the British Theatre). Vol. X. London 1825—1852.

Ch. R. Maturin: Bertram, or the Castle of St. Aldobrand. London 1816.

—: The History of Count Bertram. (6th edition.) London 1816 (?).

Ch. R. Maturin: Manuel, a tragedy. London 1817.
—: Fredolfo, a tragedy. London 1819.
—: Melmoth the Wanderer. London 1892.
—: Bertram, oder die Burg von St. Aldobrand. Eine Nachbildung. Herausgegeb. von Dr. C. J. L. Iken. Bremen 1818.
Isabella, or the Fatal Marriage in The modern British Drama. Vol. I. London 1811.
Hannah More: Percy, a tragedy. London 1778.
Th. Shadwell: The Libertine, a tragedy. London 1676.

C. Biographien.

S. T. Coleridge: Biographia Literaria. Vol. II. Chap. X. London 1847.
Lockhart: Life of Sir Walter Scott. Vol. V. Edinburgh 1902.
Familiar Letters of Sir Walter Scott. Vol. I. Edinburgh 1894.
Th. Moore: The Life of Lord Byron, with his letters and Journals. London 1847.
F. Phippen: Authentic Memoirs of Edmund Kean. London 1814.
Bryan Waller Procter (= Barry Cornwall): The Life of Edmund Kean. London 1835.
S. Smiles: A Publisher and his friends. Vol. I. London 1891.
A. A. Watts: Alaric Watts. Vol. I. London 1884.

D. Zeitschriften.

The Dublin and London Magazine for 1826. London.
The Dublin University Review and Quarterly Magazine for 1834. Dublin.
Eclectic Review for October 1816. Vol. XXIV. London.
Blackwoods Edinburgh Magazine. Vols. XI and XIV. Edinburgh 1817.
Edinburgh Review or Critical Journal for June 1818. Vol. XXX. Edinburgh.
The Gentleman's Magazine for Jan. 1808—Dez. 1833. Vols. 78—103. London.
Irish Quarterly Review for 1852. Vol. II. Dublin.
London Magazine. Vol. III. London 1820—24.
The Monthly Review, or Literary Journal for 1816. Nr. 80.
The New Monthly Magazine and Universal Register. Vols. V, XI, XIX, XX. London 1814—20.

E. Dissertationen.

Willy Müller: Charles Rob. Maturins Romane »Fatal Revenge«, or, »The Family of Montorio« und »Melmoth the Wanderer«. Leipzig 1908.
Hans Möbius: The Gothic Romance. Leipzig 1902.
Max Rentsch: Matthew Gregory Lewis. Mit besonderer Berücksichtigung seines Romanes »Ambrosi«, or the Monk. Leipzig 1902.

»Unter den vielen Irländern von unbestrittenem Talent, die während der letzten 30 Jahre gestorben sind«, schreibt die »Irish Quarterly Review«[1]), »ist nicht einer, dessen Andenken so vernachlässigt oder dessen Werke so in Vergessenheit geraten wären wie die Charles Robert Maturins; und doch sind es nur 36 Jahre her, daß sein Name auf aller Lippen war, daß sein Erscheinen bei jedem Feste sehnlichst erwünscht wurde, und daß in literarischen Kreisen ihm die glühendsten Blicke aus den schönsten Augen zuflogen«. Scott und Byron priesen seine Begabung in Worten aufrichtigster Bewunderung; Edmund Kean legte seine ganze Spannkraft in die darstellerische Wiedergabe von »Bertram«, um den tief poetischen Gehalt des Werkes zu versinnbildlichen. Die besten und verwöhntesten Kritiker jener Zeit waren fast einstimmig in ihrer Bewunderung.

Charles Robert Maturin wurde im Jahre 1782[2]) zu Dublin geboren. Er stammte von französischen Protestanten ab, die nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes nach Irland auswanderten. Seine Großväter waren geistliche Würdenträger in den Pfarreien St. Patrick und Killala gewesen. Maturins Vater Jasper war ein Mann von gründlichem Wissen und verfeinertem literarischen Geschmack. Sein Wunsch, sich ganz der Schriftstellerei hinzugeben, war in Ermangelung eines Gönners unerfüllt geblieben. Deshalb widmete er sich der Beamtenlaufbahn, wo es ihm mit Hilfe einflußreicher Verwandter gelang, unter der irischen Postverwaltung die Stelle eines Straßeninspektors (für Ulster) zu bekommen, die er jedoch infolge böser Verleumdungen verlor und trotz nachgewiesener Schuldlosigkeit nicht wieder erhielt. Dieser schwere Schlag traf die Familie Maturin etwa im Jahre 1808, nach der Verheiratung des siebten[3]) Sohnes Charles Robert, unseres Dichters.

---

[1]) Irish Quarterly Review for 1852. p. 141.

[2]) Der Geburtstag ist nicht zu ermitteln.

[3]) Nach anderen neunten.

Er allerdings hatte sich einen anderen Stammbaum ausgesucht und wußte seine Herkunft in ein romantischeres Gewand zu kleiden, indem er an seinen fremdklingenden Namen folgende hübsche Geschichte knüpfte: Einige Jahre vor der Französischen Revolution fand eine den Hofkreisen angehörige Dame in der »Rue des Mathurines« zu Paris ein Kind, dessen Kleidung auf vornehme Abstammung schließen ließ. Sie nahm es zu sich und benannte es nach der Straße, in der es gefunden war. Zweifellos ein Kind der Liebe, wurde es der Sitte der Zeit gemäß zum geistlichen Berufe bestimmt. Doch alsbald wurden dem aufgeweckten Jüngling die Klostermauern zu eng, er entfloh und saß wegen weiterer Fehltritte mit 20 Jahren in der Bastille. Von hier entkam er nach Irland, wo er den protestantischen Glauben annahm. Er hielt sich zeitlebens für den Sohn seiner Pflegemutter, die — um ihre Ehre zu retten — die Geschichte erfunden hatte[1]). Von dieser abenteuerlichen Persönlichkeit glaubte unser Dichter herzustammen. Helene Richter[2]) bemerkt treffend hierzu: »Ob Wahrheit, ob Dichtung ist die »Erzählung bezeichnend für Maturins exzentrische Veranlagung, die »er selbst durch eine außergewöhnliche Abstammung zu motivieren »suchte. Sein Irentum, das in wesentlichen Charakterzügen stark »hervortritt, hat Maturin sonst übrigens stets nachdrücklich betont.« Der Umstand, daß Charles Robert von den vielen Brüdern der einzige war, der seinen Eltern über die Knabenjahre hinaus erhalten blieb, trug begreiflicherweise viel zu seiner Verweichlichung bei.

Als Schüler widmete er seinen Arbeiten nicht den nötigen Ernst, obwohl es ihm an Fähigkeiten nicht gebrach. Er verfaßte zahlreiche Gelegenheitsgedichte, die, wenn auch veröffentlicht, nur das Interesse der Freundeskreise erregten. Für seine Kameraden schrieb und spielte er Theaterstücke mit großem Erfolg. Sobald seine Eltern aus dem Hause waren, verwandelte er die Räume in ein Theater, steckte seine Geschwister in die phantastischsten Kostüme, und jeder verwendbare Gegenstand fiel seiner extravaganten Phantasie zum Opfer. Er war Regisseur, Schauspieler und Kritiker zugleich. Mit Vorliebe soll er Nathaniel Lees »Alexander«[3]) gespielt haben, dessen überspannte Verse er mit Wonne vortrug. Diese Vorliebe für jede Art theatralischer Entfaltung blieb ihm zeitlebens eigen, ja er trug sie sogar in seine Kleidung und allgemeine Lebensführung hinein, wodurch er freilich viele seiner nüchternen Landsleute abstieß.

[1]) cf. Melmoth the Wanderer. Vol. I. Introduction.
[2]) Geschichte der engl. Romantik. Bd. I. p. 280.
[3]) Nathaniel Lee: Alexander, the Great, King of Macedon. London 1770.

Mit 15 Jahren bezog der junge Maturin die Universität Dublin, wo ihm 1798 Trinity College ein Stipendium gewährte. Während seiner Studienzeit zeichnete er sich vor allem in den alten Sprachen aus, auch in der theologischen Fakultät holte er sich Preise für Vortrag und Aufsatz, und von der »Historischen Gesellschaft Dublin« erhielt er mehrere goldene Medaillen.

Mit dem Bachalaureatsexamen 1800 kamen seine Studien zu einem vorläufigen Abschluß.

Schon kurz nach seinem Eintritt ins Trinity College nämlich hatte sich der junge Maturin in ein Mädchen verliebt, das sich ebenso durch Schönheit als durch außergewöhnliche musikalische Begabung auszeichnete. Es war Henrietta Kingsbury, Schwester des verstorbenen Archidiakons von Killala, Thomas Kingsbury. Diese Jugendliebe heiratete der kaum 20 jährige Student und blieb ihr zeitlebens, durch glückliche und trübe Tage, ein liebender Gatte und zuverlässiger Kamerad. Freilich war er jetzt gezwungen, seine Studien zu einem endgültigen Abschluß zu bringen, um der geliebten Braut ein Heim zu sichern.

So entschloß er sich denn – verhängnisvoll für den späteren Dichter — die Laufbahn eines Geistlichen zu wählen. Wiewohl er in dieser Stellung seinen Platz vollkommen ausfüllte, so beschwor er doch durch diesen Schritt einen fortwährenden Konflikt der Pflichten über sich herauf. Wie peinlich es ihm selbst war Romane schreiben zu müssen, drückt er später in rührender Weise am Schlusse seiner Vorrede zu »Melmoth« aus:

»I cannot again appear before the public in so unseemly a character »as that of a writer of romances, without regretting the necessity that compels me to it.«

In jener Zeit begegnete man der Verbindung von geistlicher mit journalistischer Tätigkeit mit mißtrauischen Blicken. Seine erste Anstellung erhielt der junge Vikar in Loughrea, einem abgelegenen Bauerndorfe in der Nähe Dublins, das wenig dazu beitrug, die schon vorhandene Melancholie Maturins zu beseitigen. Durch angestrengte Arbeit suchte er seine Versetzung nach einem Orte zu erreichen, »where he could, occasionally at least, see other things besides priests, pigs, »and peelers, who, form the chief objects of interest, and for whom »there appears to be an insatiable demand, in the neighbourhood of »Loughrea«[1]).

[1]) cf. Irish Quarterly Review for March 1852. pag. 141.

Seine Bemühungen waren auch nicht umsonst. Er wurde alsbald zum Pastor an der Pfarrei St. Peter zu Dublin befördert mit einem Gehalt von 80 bis 90 £ pro Jahr. Das reichte nun keineswegs für die Unterhaltung einer Frau und eines Hauses in der Yorkstraße aus, wozu 1808 das Mißgeschick des Vaters kam, für den nun auch gesorgt sein wollte. Aber den wackeren Gottesmann verließ der Mut nicht, schnell fand er einen Ausweg aus der Not. Er nahm junge Studenten als Pensionäre ins Haus und bereitete sie fürs College vor. Gleichzeitig aber verlegte er sich mit allem Nachdruck aufs Schriftstellern, woraus er einigen materiellen Gewinn zu ziehen hoffte. Schon ein Jahr früher (1807) hatte er unter dem Pseudonym »Jasper Dennis Murphy« einen Roman, betitelt

»The Family of Montorio« or »The Fatal Revenge«

veröffentlicht[1]). Dieses Werk gehörte der von Mrs. Radcliffe begründeten Schule an; es ist überladen mit allen Schrecken, »trap doors and unexpected apparitions«. In der Vorrede sagt er, es sei sein Erstlingswerk und bittet um milde Beurteilung: »If youth, unaquaintance with literary habits, and the ‚original sin' of national dulness be any mitigation of severity, critical or eclectic, or of the cold and bitter blasts of the north, let this serve to inform my readers that I am 24, that I never had a literary friend or counsellor, and that I am an Irishman«; und in der Einleitung macht er uns aufmerksam, daß es sich um »a romance founded on supernatural terror« handle. So wenig Gewinn auch dieses Werk und das jetzt (1808) folgende

»The Wild Irish Boy«,

das die Gedankenpracht des »Montorio« noch durch Wahrheit der Leidenschaft übertraf, dem Verfasser einbrachte, beide Romane lenkten das Augenmerk Sir Walter Scotts auf den jungen irischen Dichter, dem das wohlwollende Interesse von jener Seite wertvoller war als einige Pfund Sterling vom Verleger. Scott schreibt an seine einflußreiche Freundin, die Marquise Abercorn am 22. April 1813:

»There is at Dublin a man of great but excentric genius named »Maturin.

»He is an excellent classical scholar, and a man of general »information on all subjects, with the power of expressing himself »powerfully either in verse or prose. Two of his novels fell into

[1]) cf. Willy Müllers Dissertation (Leipzig 1908): Charles Rob. Maturins Romane Fatal Revenge, or »The Family of Montorio« und »Melmoth the Wanderer«.

»my hands, and struck me much as evincing a strong, though very »wild and sombre imagination and great powers of expression. His »powers of language indeed sometimes outrun his ideas, like the man »who was run away with by his own legs. I think this man really »deserving of patronage from his talents and capable of serving the »Duke of Richmond's administration by his pen, should it be »thought worth while to inquire after him. At present he seems to »be in the way of adding another example to the long roll of un- »fortunate men of talents Ireland has produced. If your ladyship »can turn the eye of any great person upon him who may be wil- »ling to patronise, I cannot suppose it will be ill bestowed«[1]).

Mit dem 1812 erscheinenden Romane

»The Milesian Chief«

traf der Dichter endlich auch den Geschmack eines breiteren Publikums. Zum erstenmal verdiente er an seiner Arbeit, Colburn kaufte ihm das Verlagsrecht für 80 £ ab. Die Presse war gerecht in ihrer Kritik, und von allen Seiten kamen schmeichelhafte Anerkennungsbeweise. Doch der Erfolg war nicht nachhaltig, und auf die kleine Glückswoge folgte eine große Unglückswoge. Maturin wurde ein Opfer seiner Gutherzigkeit. Ein Freund, für den er Bürgschaft geleistet hatte, machte Bankerott, so daß der arme Pastor mit einem Male eine bedeutende Summe Geldes aufzubringen hatte. Dies konnte er nur bewerkstelligen, indem er sein Haus verkaufte und seine Zöglinge nach Hause schickte. War der Ehrenpflicht auch Genüge getan, so waren anderseits seine Haupterwerbsquellen durch diesen Akt der Nächstenliebe plötzlich versiegt.

Da rieten ihm Freunde das Manuskript einer Tragödie, die, nachdem sie vom Crowtheater (Dublin) abgelehnt worden, dem Verfasser fast in Vergessenheit geraten war. an Scott zu schicken, der sich, wie wir eben gesehen, günstig über ihn geäußert hatte. Maturin tat gut daran, den Rat zu befolgen. Sein Freund und Gönner äußerte sich folgendermaßen in einem Briefe an Daniel Terry vom 10. November 1814:

»I have been recommending to John Kemble (I dare say with- »out any chance of success) to peruse a M. S. Tragedy of Maturin's, »author of Montorio: it is one of those things which will either »succeed greatly or be damned gloriously, for its merits are marked, »deep, and striking, and its faults of a nature obnoxious to ridicule.

---

[1]) Familiar Letters of Sir Walter Scott. Edinburgh 1894. Vol. I. pag. 286.

»He had our old friend Satan (none of your sneaking St. John »Street devils, but the archfiend himself) brought on the stage »bodily. I believe I have exorcised the foul fiend — for, though »in reading he was a most terible ferllow, I feared for his reception »in public. The last act is ill contrived. He piddles (so to speak) »through a cullender, and divides the whole horrors of the cata»strophe (though God wot there are enough of them) into a kind »of drippity-droppity of four or five scenes, instead of inundating »the audience with them at once in the final, with a grand ‚gardez »l'eau'. With all this, which I should say had I written the »thing myself, it is grand and powerful; the language most ani»mated and poetical; and the characters sketched with a masterly »enthusiasm[1])«.

John Kemble lehnte das Stück wirklich ab, doch Scott, dessen Interesse für das aufblühende Talent einmal erweckt worden war, wollte nichts unversucht lassen und sandte das Manuskript an Lord Byron, der damals im Ausschuß des Drury Lane Theaters saß. Wir finden eine interessante Bemerkung über seine damalige Tätigkeit in den »Detached Thoughts«[2]): »When I belonged to the Drury Lane »Committee and was one of the Sub-Committee of management, »the number of plays upon the shelves were about five hundred. »Conceiving that amongst these there must be some of merit, in »person and by proxy I caused an investigation. I do not think »that of those which I saw there was one which could be con»scientiously tolerated. There never were such things as most of »them! Maturin was very kindly recommended to me by Walter »Scott, to whom I had recourse, firstly, in the hope that he would »do something for us himself; and, secondly, in despair that he »would point out to us any young (or old) writer of promise. Matu»rin sent his »Bertram« and a letter without his address, so that »first I could give him no answer. When I at last hit upon his »residence, I sent him a favourable answer and something more »substantial[3]). His play succeeded; but I was at that time ab»sent from England. I tried Coleridge too, but he had nothing fea»sible in hand at that time.«

[1]) cf. Lockhart's Life of Sir Walter Scott. Edinburgh 1902. Vol. V. pag. 8.

[2]) Thomas Moore: The Life of Lord Byron with his letters and journals. Lond. 1847. pag. 287.

[3]) Eine ansehnliche Geldunterstützung (£. 50).

Von so einflußreicher Seite mit so deutlichen Beweisen der Anerkennung ausgezeichnet brauchte der junge Dramatiker für die Aufnahme seines Stückes nicht zu fürchten. Es wurde alsbald im »grünen Zimmer« gelesen, wobei Kean und Miss Sommerville die Hauptrollen übernahmen. Von dem kindischen Benehmen des launischen und eingebildeten Schauspielers erzählt Barry Cornwall: »At first sight, he thought that the »part of the hero would serve to increase his reputation, and he »gladly undertook to perform it. The first rehearsal of the play, »however, changed his view of the subject, and he came home »dissatisfied with the character, and of opinion that the heroine »was the most effective part in the tragedy. »Mine is but a secon»dary part«, said he. »However, there is no Mrs. Siddons to play »Imogen, and eclipse me.« With this consolation in his soul, he »studied Bertram attentively for several days, determined to make »the hero the most conspicuous object in the play; and he suc»ceeded«[1]).

Und zwar spielte er seine Rolle so glänzend, daß das Publikum 22 Abende das Haus füllte. Damit war der Erfolg »Bertrams« besiegelt. Dem Autor brachte es 1000 £ ein, während die Dichtung in Buchform in einem Jahre 7 Auflagen erlebte[2]).

Hocherfreut über diesen Riesenerfolg seines »protégés« schreibt Byron aus Venedig an Moore:

»What think you of your countryman Maturin? I take »some credit to myself for having done my best to bring out »Bertram; but I must say my colleagues were quite as ready and »willing. Walter Scott, however, was the first who mentioned him, »which he did to me, with great commendation in 1815; and it is »to this casuality, and two or three other accidents, that this very »clever fellow owed his first and well-merited public success. What »a chance is fame«?[3])

Nur allzu bald mußte unser Dichter die Wahrheit dieses Byronschen Wortes erfahren. Ein größerer als Maturin machte einen heftigen Angriff auf seine »fama«, indem er »Bertram« in Grund und Boden verdammte. Doch wir wollen unbefangen vor Maturins Schöpfung hintreten, um dann, wenn wir uns selbst ein Urteil gebildet, dem schmähsüchtigen Kritiker antworten zu können.

[1]) cf. Barry Cornwall (i. c. B. W. Procter): Life of Edmund Kean, Vol. 2, pag. 158 ff.

[2]) Das Exemplar wurde mit dem damals unerhörten Preis von 4.6 s. bezahlt.

[3]) cf. Life of Lord Byron pag. 347.

Dem Folgenden muß ich vorausschicken, daß ich viele Stellen aus Bertram und den »Quellendramen« nicht nur deshalb wörtlich angeführt habe, weil sie mir nach Sprache und Inhalt besonders poetisch und die fortlaufende Erzählung belebend erschienen, sondern vor allem auch deshalb, weil es dem deutschen Leser unmöglich ist, die Werke im Original vor sich zu legen, die nur in den großen Bibliotheken Englands einzusehen sind.

Bertram[1)]

The Castle or of St Aldobrand.

Dramatis Personae.

St Aldobrand	Mr. Pope	Hugo	Mr. Carr
Bertram	» Kean	Pietro	» Covency
Prior of St Anselm .	» Holland	Page	» Carr
1st Monk	» Powell	Child	Miss J. Carr
2d Monk	» Barnard	Imogine	A Young Lady
1st Robber	» Kent	Clotilda	Miss Boyce
2d Robber	» Cooke	Teresa	» Cooke

Knights, Monks, Soldiers, Banditti &c. &c. &c.

Prologue
Written by J. Hobhouse Esq.

Spoken by Mr. Rae.

London: Printed for John Murray, Albemarle Street, 1816.

»Taught by your judgment, by your favour led,
»The Stage shall still restore her mighty dead.
»But say, while wits of ages past revive,
»Shall living genius therefore cease to thrive?«

Sagen uns nicht diese paar Zeilen des Prologs schon, in welcher Zeit wir uns befinden? Wie rebellisch die Worte klingen! Gewiß soll die Bühne immer wieder die dahingegangenen Großen aufleben lassen,

---

[1)] Uraufführung: 9. Mai 1816. (cf. Genest: Some Account of the English Stage from 1660—1830). Vol. VIII. pag. 532.

aber sollen darum Talente der Gegenwart es aufgeben, nach Unsterblichkeit zu streben?

Der Kandidat, der heute vor euch steht, »who yet, alas! has known »Of conscious merit but the pangs alone«; . . . möchte es euch so gerne recht machen, und zittert für die Aufnahme seines Stückes; also denkt daran; und urteilt mild, denn

. . . . »the same neglect — the same regard,
»Must sink, or save, the actress, and the bard«[1]).

I. Akt.

Es ist Nacht. Ein mächtiges gotisches Fenster beleuchtet den Gang eines Klosters. Häufiges Wetterleuchten versetzt die Szenerie von Zeit zu Zeit in Tageshelle. Erschreckt stürzen zwei Mönche herein. Der Sturm hat ihren Schlaf verscheucht. In ihrer Angst wecken sie den Prior. Der heißt sie auf Gott vertrauen: »The hand of him who rules the storm is o'er us«. Da stürzt atemlos ein dritter Mönch herein mit der Schreckensbotschaft, ein Schiff sei an den Grundfesten des Klosters, die ins Meer hinausragen, zerschellt, zur Hilfe sei's zu spät. Der Prior will, wenn er den Unglücklichen auch das Leben nicht mehr retten kann, ihnen durch lautes Gebet die Todesstunde erleichtern.

»To succour man, not tempt my God, I go;
»He will protect his servant.«

Die szenische Bemerkung zum 2. Auftritt ist zu »romantisch«, als daß wir sie übergehen dürften.

Felsen — Meer — Sturm — Das Kloster beleuchtet im Hintergrunde — Die Glocke läutet in Zwischenräumen — Eine Gruppe von Mönchen mit Fackeln auf den Felsen — Auf hoher See ein Schiff in hilfloser Lage.

Mehr kann man nicht verlangen. Ob ein Böcklin all dies auf eine Leinwand gebracht hätte, ist fraglich. Nicht viele Worte begleiten das schaurige Bild. Das Schiff sinkt vor den Augen der fackelschwingenden Mönche.

»She sinks — she sinks — Oh hour of woe and horror! »Der Prior ist so erschüttert, daß er ohnmächtig den Mönchen in die Arme sinkt.

Die 3. Szene führt uns ins Kloster zurück. Einem der Schiffbrüchigen ist es offenbar doch gelungen, sich zu retten. Er wird dem Prior

[1]) Bertram, Prolog.

vorgeführt. »Wo bin ich?« ist die erste Frage des vor Schreck und Anstrengung Ermatteten. Darauf der Prior:

»An der Küste von Sizilien —
»Des heiligen Anselm Kloster ist dies benannt —
»Nah ist das Schloß des Herrn von Aldobrand —«.

Da überkommt den Fremden ein sichtbares Schauern, der Name »Aldobrand« hat es ihm angetan. Er möchte sich losreißen von den Mönchen, doch es fehlt ihm die Kraft. Sein einziger Wunsch ist wieder ins Meer zurückgeworfen zu werden. Der Prior meint, sein Geist habe wohl auch Schiffbruch erlitten, und läßt ihm Ruhe und Nahrung angedeihen.

Die letzten zwei Auftritte des 1. Aktes spielen im nahen Schlosse Aldobrand. Auch hier hat der tolle Sturm die Bewohner nicht zur Ruhe kommen lassen. In den Vorzimmern der Lady Imogene bespricht die Dienerschaft den furchtbaren Gewittersturm der vergangenen Nacht. Die Herrin des Hauses sitzt in einem gotischen Zimmer, ganz in der Betrachtung eines Porträts versunken — »Yes,

»The limner's art may trace the absent feature,
»And give the eye of distant weeping faith
»To view the form of its idolatry;
»But oh! the scenes 'mid which they met and parted —
»The thoughts, the recollections sweet and bitter —
»Th' Elysian dreams of lovers, when they loved —
»Who shall restore them?
»Less lovely are the fugitive clouds of eve,
»And not more vanishing — if thou couldst speak,
»Dumb witness of the secret soul of Imogine,
»Thou might'st acquit the faith of womankind —
»Since thou wast on my midnight pillow laid
»Friend hath forsaken friend — the brotherly tie
»Been lightly loosed — the parted coldly met —
»Yea, mothers have with desperate hands wrought harm
»To little lives from their own bosoms lent.
»But woman still hath loved — if that indeed
»Woman e'er loved like me.«

Da tritt ihre Dienerin und Vertraute Klotilde ein, läßt sich bei ihr nieder und bittet die Herrin in kindlicher Weise, ihr doch eine Geschichte zu erzählen, womöglich

. . . . »of some shadowy thing
»Crossing the travellor on his path of fear
»On such nights as this —
»Or shipwrecked seamen clinging to a crag
»From which some Land of darkness pushes him.«

Imogine willfahrt den Bitten des Mädchens und erzählt in der Form eines Märchens ihr eigenes Schicksal, das sie zwang, dem Lord Aldobrand ihre Hand zu geben, obwohl ihr Herz einem Grafen Bertram gehörte — und noch gehört. Folgende Worte enthalten die Erklärung für diesen Schritt:

. . . »What could I do but wed —
»Hast seen the sinking fortunes of thy house —
»Hast felt the grip of bitter shameful want —
»Hast seen a father on the cold, cold earth,
»Hast read his eye of silent agony,
— — — — — — — — — — — — — —
»I would have wed disease, deformity,
»Yea, griped, Death's grisly form to 'scape from it —

Auf Klotildens Frage ob Aldobrand, der sie doch so liebe, und ihr Kind ihr denn nicht alles ersetzten, was sie verloren, gibt Imogine zur Antwort:

»I am a wretched, but a spotless wife, . . .
»Oh wretched is the dame, to whom the sound
»‚Your lord will soon return'« — no pleasure brings.

Da klopft es an der Tür. Ein Mönch von St. Anselm bittet in des Priors Namen um Unterkunft für Schiffbrüchige, deren sich mit Tagesanbruch eine Anzahl ans Ufer gerettet hätten. In großmütigster Weise stellt Lady Imogine den Obdachlosen des Schlosses gastfreundliche Hallen zur Verfügung.

II. Akt.

Der Prior steht am Lager des Fremden und beobachtet seinen unruhigen Schlaf. Er weckt ihn auf und frägt:

»Shew me the horrid tenant of thy heart —
»Or wrath, or hatred, or revenge, is there —

Der Fremde drauf mit erhobenen Händen:

»I would consort with mine eternal enemy —
»To be revenged on him — . . . .

»I was a man, I know not what I am.
»What other's crimes and einjuries have made me —
»Look on me — What am I?« —

Der Prior steht vor einem Rätsel. Wer ist der Unglückliche, dessen Stimme ihm auf einmal bekannt vorkommt? Da gibt er sich ihm zu erkennen als Graf Bertram, den »Liebling seiner Sippe«, »des Heeres Gott«, des »Rates Haupt«, dessen »Lächeln Glück« und dessen »Wille Gesetz« bedeutete. Derselbe, der auf Lord Aldobrands Betreiben als Staatsfeind vom Kamme des Glücks gestürzt, verdammt und vertrieben wurde. »Wirst Du mich auch nicht verraten?« frägt er ängstlich den Prior. »Ein Schurke, wer das täte«, »thou man of many woes«. »Übrigens«, fährt der Mönch fort, »ist dein Todfeind Aldobrand gegenwärtig auf einem Zuge gegen die Ungläubigen und seine Gattin Imogine allein im Schlosse.« Bertram sieht im Geiste den Verhaßten mit dem Tode ringen, bricht in tolle Freude aus, worauf der Prior ihn als geistesgestört wegtragen läßt.

Die Szenen 2 und 3 spielen im Schlosse Aldobrand. Der Diener Hugo bewirtet die Geretteten von Bertrams Bootsbesatzung. Wir überlassen die rauhen Gesellen den Freuden des Mahles und begeben uns auf eine im Mondschein gebadete Terrasse des Schlosses. Imogine verzehrt das milde Licht förmlich mit ihren Blicken und spricht:

»Mine own loved light,
»That every soft and solemn spirit worships,
»That lovers love so well — strange joy is thine, — . . . «

Liebessehnsucht ist der Inhalt ihrer Ode, Sehnsucht nach dem verlorenen Geliebten — Bertram.

»Bertram — Bertram.
»How sweet it is to tell the listening night
»The name beloved — it is a spell of power
»To wake the buried slumberers of the heart,
»Where memory lingers o'er the grave of passion
»Watching its tranced sleep! —
»The thoughts of other days are rushing on me,
»The loved, the lost, the distant and the dead,
»Are with me now, and I will mingle with them
»'Till my sense fails, and my raised heart is wrapt
»In secret suspension of mortality.«

Klotilde stört die Traumversunkene. Beiden Frauen ist unter den Schiffbrüchigen besonders einer aufgefallen, dessen stolze Haltung und zurückhaltendes Benehmen von dem der übrigen abstach.

»There is a mystery of woe about him
»That strongly stirs the fancy.«

Trotz der berechtigten Einwände der Kammerfrau will Imogine den Mann unter 4 Augen sprechen. Der Gerufene erscheint. Tiefschwarze Locken umspielen seine Schultern, seine Augen sind zur Erde geheftet. Mit gekreuzten Armen tritt er vor Imogine, die ihn aber nicht erkennt und ihm Unterstützung anbietet. Stolz wehrt er ab: »Die Schätze dieser Erde waren vergeblich auf mich gehäuft«. Imogine meint, dann sei wohl der Verlust eines geliebten Menschenherzens die Ursache seiner Trauer. Durch die Erzählung ihres eigenen traurigen Loses will sie sich sein Vertrauen erzwingen.

»If nor my bounty nor my tears can aid thee,
»Stranger, farewell; and 'mid thy misery
»Pray, when thou tell'st thy beads, for one more wretched.«

Damit will sie sich abwenden, doch er hält sie zurück. Da erkennt sie seine Stimme wieder, schreit auf und fällt ihm in die Arme.

Bertram: . . . . Imogine — yes,
»Thus pale, cold, dying, thus thou art most fit
»To be enfolded to this desolate heart —
»A blighted lily on its icy bed —
»Nay, look not up, 'tis thus I would behold thee . . .«

»Was tust du hier in meines Todfeinds Hallen« ist seine erste vorwurfsvolle Frage. Imogine gesteht, daß sie, um ihren hungernden Vater zu retten, den reichen Aldobrand geheiratet habe. Darauf überschüttet Bertram sie mit Vorwürfen: der Liebe zu ihrem Vater hätte sie seine Liebe nicht opfern dürfen.

». . . Could a father's love
»Compare with mine? — in want, and war, and peril,
»Things that would thrill the hearer's blood to tell of,
»My heart grew human when I thought of thee —
»Imogine would have shuddered for my danger —
»Imogine would have bound my leechless wounds —
»Imogine would have sought my nameless corse,
»And known it well — and she was wedded — wedded —
— — — — — — — — — — — — — — — —

»And did I'scape from war, and want, and famine
»To perish by the falsehood of a woman?«

Diese Worte vernichten die Geliebte. ... »It was my prayer »to die in Bertram's presence, But not by words like these« —. Das geht Bertram zu Herzen, er erbarmt sich der bedauernswerten und verzeiht ihr aus innerster Seele.

Da stürzt Imogines Kind herein auf seine Mutter zu. Bertram reißt es an sich, küßt es und segnet es:

»God bless thee, child — Bertram hath kissed thy child.«

Nach diesen Worten eilt er weg. Damit schließt der 2. Akt.

III. Akt.

Aldobrand ist auf der Heimfahrt vom Kreuzzuge in einem Walde nicht weit von seinem Schlosse. Den aus der Ferne hallenden Stimmen des Chors von St. Anselm folgt er und sein Page, da es inzwischen dunkel geworden.

Unterdessen finden wir im Kloster den Prior das Herz seines Schutzbefohlenen Bertram durchforschen. Er gesteht ihm, daß seine Genossen Räuber und er ihr Führer sei. Die Bitte des alten Geistlichen, seinem Handwerke zu entsagen und bei Aldobrand um Gnade nachzusuchen, schlägt Bertram stolz ab: Für ihn seien Gletscher oder sandige Wüsten ein zuträglicherer Aufenthaltsort als die von Aldobrand beherrschten üppigen Gefilde. Dieser Stolz des Räubers erregt die Bewunderung des Priors:

»High-hearted man, sublime even in thy guilt;
»Whose passions are thy crimes, whose angel — sin
»Is pride that rivals the star-bright apostates'. —
»Wild admiration thrills me to behold
»An evil strength, so above earthly pitch —
»Descending angels only could reclaim thee —«. etc.

Wir kehren zurück zu Lady Aldobrand. Ihr Innerstes ist in wildem Aufruhr. Der Mann ihres Herzens ist nach langjähriger Verschollenheit wiedergekehrt. Sie ist die Gattin eines anderen. Wem ist sie Treue schuldig? Dem Geliebten hat sie sie brechen müssen, wird sie sie dem Gemahle halten können? Wer kann ihr raten? Ihr Beichtvater ist der einzige, dem sie ihr Herz öffnen darf und muß. Also eilt sie zu ihm und legt eine Generalbeichte ab. Doch wie enttäuscht uns dieser. Er, der die Religion der Nächstenliebe predigt, hat keinen

Rat, keinen Trost ja nicht einmal einen versöhnlichen Blick für das schier verzweifelte Weib.

»No, not one parting look —
»One parting thought I charge thee on thy soul —

herrscht er sie an.

»He never loved« ist alles, was Imogine herauspressen kann. Ein hartes, aber treffendes Urteil.

Da meldet ein Mönch die glückliche Rückkehr des Lord Aldobrand. Der Prior eilt, um für den Schutzpatron eine Dankesmesse anzuordnen, und läßt Imogine allein zurück.

Ihr naht sich von der anderen Seite Bertram, den sie mit den Worten ». . . Come kneel with me, and witness to the vow I offer to renounce thee, and to die —« auffordert Zeuge ihres Entsagungsschwurs zu sein. Er stimmt bei und schildert in den ergreifendsten Worten den unseligen Verlauf ihrer gegenseitigen, grenzenlosen Liebe. So entgegengesetzt ihre Schicksale auch waren und so elend sein Los nach der Trennung auch war; »das Leben war ihm teuer, solange Imogine liebte«. Da übermannt sie die Gewalt des Augenblicks, sie sinkt dem Geliebten in die Arme und gewährt ihm eine letzte Bitte, ihm noch eine Stunde ihres Lebens zu schenken.

B e r.: »When the cold moon gleams on thy castle walls,
»Wilt thou not seek the spot where last we met?«

Auf der Terrasse wollen sie sich Abschied sagen.

»Our parting hour be at the dim moonlight,
»And we will make that hour of parting dearer
»Than years of happy love — . . . . .
»That hour shall light my parting step of darkness —
»Imogine's form did gleam on my last glance,
»Imogine's breath did mix with my last sigh,
»Imogine's tear doth linger on my cheek,
»But ne'er must dew my grave —

Imogine ist fest entschlossen, ihr Wort zu halten. Das Hereinstürzen des Knaben mit der Freudenbotschaft von Vaters Rückkehr schließt den Akt drastisch ab.

Zwischen diesem und dem folgenden Akt — müssen wir annehmen — haben sich die Liebenden getroffen. Imogine hat die Ehe gebrochen aber dem Geliebten Wort gehalten. Hätte ihr geistlicher Beistand etwas Verständnis oder Mitgefühl für ihr zerrissenes Herz

gezeigt, vielleicht — oder jedenfalls — wäre es anders gekommen. Doch das ist Sache des Dichters.

IV. Akt.

Bertram geht in höchster Erregung an den Schloßmauern auf und ab. Er streckt seine Arme nach dem Monde, der sich eben hinter einer Wolke versteckt hat.

»Thou hidest away thy face, and wilt not view me,
»All the bright lights of heaven are dark above me —
»Beneath the black cope of this starless night
»There lurks no darker soul —

Da sieht er im Erker Licht und ruft leidenschaftlich:

»— She is there —
»She weeps — no husband wipes her tears away —
»She weeps — no babe doth cheer the guilty mother . . .«

Zwei seiner Bande reißen ihn aus seinen Betrachtungen und machen ihn auf die Gefahr seiner Lage aufmerksam. Flüche und Verwünschungen auf Aldobrand ausstoßend folgt er seinen Leuten.

Imogine wird von Gewissensbissen gepeinigt; ihr Fall ist nicht mehr gut zu machen, sie wünscht sich weg von diesem Jammertal:

»Oh! that a mountain's weight were cast on me:
»Oh! that the wide, wild ocean heaved o'er me:
»Oh! that I could into the earthy centre
»Sink and be nothing.«

Was war ich, und was bin ich jetzt?

»I was the honoured wife of Aldobrand:
»I am the scorned minion of a ruffian.«

Ihrer Kammerfrau kann sie ihren Schmerz und ihre Schuld nicht verhehlen.

»We met in madness, and in guilt we parted.«

Sie nicht zu verraten, ist ihre einzige Bitte an die Dienerin, die befürchtet, daß schon das verstörte Aussehen der Herrin allein sie dem Gemahl als schuldig zeichnen werde. Der glaubt bei seinem Eintritt das liebende Weib voll Freude über seine endliche Rückkehr zu finden, doch ist sehr enttäuscht über ihre Kälte und schreibt die Veränderung ihres Gemüts seiner langen Abwesenheit zu. Auf Imogines Erklärung hin, ein Gelübde verbiete ihr, ihm zum Lager zu folgen, dringt er nicht weiter in sie und zieht sich zurück

Da kommt Bertram wieder. Imogine ahnt seine Absicht. Mit den Worten: »Speak thou for me« wirft er ihr seinen Dolch zu Füßen und verlangt zu wissen, wo ihr Gatte schlafe. Sie versucht es, mit Vorwürfen, Verwünschungen und schließlich mit flehentlichen Bitten ihn von seinem Vorhaben abzuhalten. Alles umsonst.

Imo.: »By heaven and all its host, he shall not perish.«
Ber.: »By hell and all its host, he shall not live.«

Imogine ist der Ohnmacht nahe. Für den Augenblick hält sie alles für einen bösen Traum. Klotilde bestätigt aber das Erlebte als wirklich, doch meldet sie hoffnungsfrohe Kunde: Lord Aldobrand sei eben mit wenigen Getreuen zur Messe nach der Klosterkapelle geeilt. Imogines Herz atmet auf: dann ist er wenigstens bis morgen sicher. Die Freude war verfrüht. Das Bächlein zwischen Schloß und Kloster ist so angeschwollen, daß Aldobrand nicht hinüber kann. Schon kündet Hörnerschall seine Rückkehr. »Wir sind verloren, alle verloren« ruft Klotilde aus. Alsbald taumelt Aldobrand, tödlich verwundet, herein und sinkt seiner Gemahlin zu Füßen:

»Let me die at her feet, my wife, my wife —
»Wilt thou not staunch the life-blood streaming from me?
»Wilt thou not look at me? — Oh save my boy!«

sind seine letzten Worte. Bertram steht, den Dolch in der Hand, vor der Leiche, die er unverwandt anstarrt.

V. Akt.

In der Klosterkirche findet feierliches Hochamt statt. Das Hereinstürzen eines vor Schrecken bleichen Mönches unterbricht den heiligen Akt. Seine wirren Aussagen werden erst durch das Herzueilen Imogines verständlich, die mit blutbeflecktem Gewande und aufgelösten Haaren um Schutz fleht:

»Save me, save me — . . .
»From heaven, and earth, and hell
»All, all are armed, and rushing in pursuit —«.

Ihren wirren Selbstanklagen will man zuerst keinen Glauben schenken, erst auf ihre wiederholte Aussage: »wir haben ihn ermordet, Verräterin und Mörder, wir haben ihn ermordet«, machen sich die Mönche auf, den Tod des Burgherrn zu rächen. Unter Verwünschungen verläßt der Prior das verzweifelte Weib mit ihrem Kinde.

Im Schlosse angekommen bestürmen die Mönche Klotilde um Auskunft über den Hergang der schrecklichen Tat. Sie weiß nur, daß der Kampf ein kurzer war; dann habe der Mörder sein Opfer selbst in ein Zimmer geschleppt, wo er jetzt noch — allein mit der Leiche — verharre.

»There hath he sat in dread society,
»The corse and murderer are there together.«

Da tritt Bertram aus der Kammer, schreitet langsam vorwärts mit einem Blicke — so schrecklich und erhaben zugleich —, daß alle vor ihm zurückweichen. Mit dem Bekenntnis

»I am the murderer —
»Wherefore are ye come?« —

schneidet er seinen Verfolgern das Wort ab. Sie sind stumm und staunen vor der Majestät des Verbrechers. Seinen Dolch wirft er mit verächtlichen Blicken den feigen Häschern vor die Füße und läßt sich widerstandslos abführen.

Die dritte und letzte Szene spielt in einem düsteren Walde, eine Felsenhöhle bildet den Hintergrund. Imogine ist nach der Ermordung ihres Gatten mit ihrem Kinde in diese Höhle geflohen. Jetzt tritt sie heraus und ruft ängstlich nach demselben. Auf die Frage des Priors nach dem Verbleib des Kindes gibt sie mit dem Lachen einer Wahnsinnigen zur Antwort:

»The forest fiend hath snatched him —
»He rides the night-mare through the wizard woods.«

Der Prior, dem ihre Worte unverständlich sind, läßt sie in die Höhle zurückbringen.

Den Mönchen, die den gefesselten Bertram heranführen, ist es nicht gelungen, in ihm Reue zu erwecken; der Prior hätte es fast erreicht:

»Perchance a tear had fallen, had'st thou not marked it«

bemerkt Bertram sarkastisch. Da stürzt mit gellendem Schrei Imogine aus der Höhle, auf ihn zu:

I.: »Give me my husband, give me back my child —
»Nay, give me back myself —
»They say I'm mad, but yet I know thee well —
»Look on me — They would bind these wasted limbs —
»I ask but death — death from thy hand — that hand can deal death well — and yet thou wilt not give it.«

Diese Worte treffen Bertram ins Herz, er fällt dem Prior zu Füßen. Beim Klang von Bertrams Stimme richtet sich Imogine auf, und den Namen des Geliebten hauchend, stirbt sie in seinen Armen. Rasend vor Schmerz will und kann er es nicht glauben, daß es ihr Ende sei

»She is not dead —
»She must not, shall not die, till she forgives me —
»Speak — speak to me . . .
»She speaks no more — Why do ye gaze on me —
»I loved her, yea, I love, in death I loved her —
»I killed her — but — I loved her —
»What arm shall loose the grasp of love and death?«

Die Umstehenden wollen ihn von der Leiche wegzerren, da entreißt er einem der Ritter das Schwert und stürzt sich in dasselbe. Mit einem letzten Ausbruch wilder Freude ruft er den heiligen Brüdern und umstehenden Rittern zu:

»I died no felon death —
»A warrior's weapon freed a warrior's soul.« —

Damit schließt die Tragödie.

Bevor ich zur Kritik des Werkes und den Berichten über seine Aufnahme übergehe, will ich jene Partie aus dem Originalmanuskript anfügen, wonach Bertram dem Prior mitteilt, eine übernatürliche Stimme habe ihn zur Ermordung Aldobrands getrieben. Die Streichung dieser Zeilen — jedenfalls von Byron veranlaßt — bedeuten nicht sowohl deshalb ein Unrecht gegen den Autor, weil sie zu den poetisch wirksamsten des ganzen Dramas gehören, als besonders darum, weil durch sie die sonst unverständliche Veränderung im Charakter des Helden von Akt 2 zu Akt 4 motiviert wird. Diese notwendige Ergänzung wurde von einem Freund und Bewunderer Maturins dem Herausgeber der »Edinburgh Review« zugesandt, der sie einer Kritik eines späteren Maturinschen Romans[1]) angefügt hat[2]).

In seinem Zwiegespräch mit Bertram (Akt III, 2[1]) sagt der Prior:

. . . the dark knight of the forest,
So from his armour named and sable helm,
Whose unbarred vizor mortal never saw.
He dwells alone; no earthly thing lives near him,
Save the hoarse raven croaking o'er his towers,
And the dank weeds muffling his stagnant moat.

[1]) »Women«, or »Pour et Contre« (cf. S. 56).
[2]) Edinburgh Review, or Critical Journal for June 1818. Vol. 30. pag. 254.

Bert.: I'll ring a summons on his barred portal
Shall make them through their dark valves rock and ring.

Prior: Thou'rt made to take the quest. — Within my memory
One solitary man did venture there —
Dark thoughts dwelt with him, which he sought to vent.
Unto that dark compeer: we saw his steps,
In winters stormy twilight, seck that pass —
But days and years are gone, and he returnes not.

Bert.: What fate befell him there?

Prior: The manner of his end was never known.

Bert.: That man shall be my mate — Contend not with me —
Horrors to me are kindred and society.
Or man, or fiend, he hath won the soul of Bertram.

Bertram wird später in der Nähe des »fatal tower« allein spazierend gefunden, und er beschreibt die Wirkung der furchtbaren Zwiesprache mit dem Teufel.

Bert.: Was it a man or fiend? — What e'er it was
It hath dealt wonderfully with me —
All is around his dwelling suitable;
The invisible blast to which the dark pines groan,
The unconscious tread to which the dark earth echoes,
The hidden waters rushing to their fall,
These sounds of which the causes are not seen
I love, for they are like my fate mysterious.
How tower'd his proud form through the shrouding gloom,
How spoke the eloquent silence of its motion,
How through the barred vizor did his accents
Roll their rich thunder on their pausing soul!
And through his mailed hand did shun my grasp,
And though his closed morion hid his feature,
Yea all resemblance to the face of man,
I felt the hollow whisper of his welcome,
I felt those unseen eyes were fix'd on mine,
If eyes indeed were there —
Forgotten thoughts of evil, still-born mischief!
Foul fertile seeds of passion and of crime,
That wither'd in my heart's abortive core,
Rous'd their dark battle at his trumpet-peal:
So sweeps the tempest o'er the slumbering desert,

Waking its myriad hosts of burning death:
So calls the last dread peal the wandering atoms
Of blood and bone flesh and dust-worn fragments,
In dire array of ghastly unity,
To bide the eternal summons —
I am not what I was since I beheld him —
I was the slave of passion's ebbing sway —
All is condensed, collected, callous now —
The groan, the burst, the fiery flash is o'er,
Down pours the dense and darkening lava-tide,
Arresting life and stilling all beneath it.

Es erscheinen zwei seiner Bande, die ihn beobachten:

First Robber: See'st thou with what a step of pride he stalks —
Thou hast the dark night of the forest seen;
For never man, from living converse come,
Trod with such step or flash'd with eye like thine.
Second Robber: And hast thou of a truth seen the dark knight?

Bertr. (sich plötzlich ihm zuwendend): Thy hand is chill'd with fear — Well! shivering craven
Say I have seen him — wherefore dost thou gaze?
Longst thou fortale of goblin-guarded portal?
Of giant champion whose spell-forged mail
Crumbled to dust at sound of magic horn —
Banner of sheeted flame whose foldings shrunk
To withering weeds that o'er the battlements
Wave to the broken spell — or demon blast
Of winded clarion whose fell summons sinks
To lonely whisper of the shuddering breeze
O'er the charm'd tower — —

First Robber: Mock me not thus — Hast met him of a truth?
Bertr.: Well, fool —.
First Robber: Why then heaven's benison be with you!
Upon this hour we part — farewell for ever.
For mortal cause I bear a mortal weapon —
But man that leagues with demons lacks not man.

So verständlich uns das persönliche Eingreifen über- bzw. unterirdischer Mächte in die Schicksale der Menschen in der Blütezeit der »gothic-horrors« erschienen wäre, das beginnende 19. Jahrhundert

würde einen solchen Teufelsspuk als geschmacklose Zumutung an den Leser oder gar Zuschauer empfunden haben. Die obengenannte Zeitschrift meint[1]):

»The ‚suadente diabolo' is no longer a phrase even in our indict-»ments; and we fear his Satanic Majesty, were he to appear on the stage »in modern times, would certainly incur the appropriate fate of dam-»nation.

So schlimm hatte es Maturin ja auch nicht gemeint, der Teufel sollte ja nicht »in persona« erscheinen, sondern nur vom Helden »interviewt« werden, was dann auf der Bühne erzählt wird.

Auf jeden Fall erntete der Dichter mit dem Stück, auch in der Form, wie es dargeboten wurde, donnernden Beifall, der freilich zum Teil auf Keans Konto zu setzen war. Wie der sich anfangs zu seiner Rolle gestellt, hatten wir schon S. 17 gehört. Den Glanzpunkt seiner Partie bildete der Schluß des 2. Aktes, worüber Barry Cornwall weiter berichtet:

»The benediction ‚God bless thee, child!' for which Kean obtained »so much applause, had been previously uttered a hundred times over »his own son Charles. He repeated it so often, and so fervently, that »he became touched by the modulation of his own voice; which, under »the before-mentioned circumstances, acquired a tenderness beyond »the reach of art'. This phrase and the other of ‚the wretched have »no country' (Akt. II, 3), he pronounced to be the pathetic points in »the play«[2]).

Maturin war auch selbst ganz von Keans Spiel eingenommen:

»Kean is the only poetical actor I ever saw: he has certainly caught »the very essence of Bertram, and bestowed upon me what Arbuthnot »bestowed upon Pope, an elucidation of which I was myself unconscious. »He has great genius without any apparent effort — conceives promptly — »embodies perfectly, and supplies habitually every hiatus in the action »or composition, so as to convert a defect into a beauty. A deaf man »said of Garrick that ‚his face was a langage'! Keans eye is more, it is »a language thrown into all possible combinations«[3]).

Wenn wir auch zugeben, daß »Bertram« in schlechter Interpretation ein anderes Schicksal gehabt hätte, vor einem gänzlichen Mißerfolge hätten es immer seine absoluten Werte bewahrt: Die Stimmung ist eine durchwegs poetische. Eminent dramatische Effekte werden mit wenig

[1]) cf. Edinburgh Review for June 1818. pag. 254.
[2]) Barry Cornwall: Life of Edm. Kean. Vol. 1. pag. 159.
[3]) cf. The New Monthly Magazine for 1827. Vol. 20. pag. 148.

Worten erzielt. Die Handlung erhält den Zuschauer bis zum Schluß in Spannung. Die Leitidee von der alles überdauernden Liebesleidenschaft steht durch das ganze Stück hindurch klar im Vordergrunde. Trotz mancher Übertriebenheit sind die Charaktere nicht unnatürlich. Die menschlichen Leidenschaften sind mit der größten Feinheit und Naturwahrheit gezeichnet, dabei werden die Gesetze der Ästhetik niemals außer acht gelassen. Zarter hat wohl kaum ein englischer Dichter seinem Publikum den Ehebruch seiner Heldin mitgeteilt als in Ausdrücken wie... »she, whom thou callest mother left thee none —« oder ... »and in guilt we parted —«.

Trotzdem ist das für zarte Ohren schon zu viel, der Ausdruck natürlich nicht, aber die Tatsache selbst, daß im Stück ein Ehebruch vorkommt. Da setzten die mißgünstigen Kritiker ein, das war, wenn ich »Bertram« mit Siegfried vergleichen darf, jene verwundbare Stelle, wo Coleridge, der Hagen unter Bertrams Verfolgern, ihm den tödlichen Stoß versetzte.

Schon die »Eclectic Review« bemerkt ganz schüchtern, wenn schon »schuldige Liebe« der Gegenstand des Dramas sei, solle der Autor sich doch an Shakespeares »Cleopatra« ein Beispiel nehmen. Bei all dem zauberhaften Reize dieses Weibes fühle man doch von Anfang an, daß man es mit einem minderwertigen Charakter zu tun habe, und jeder Rest von Bewunderung für das »monstreuse« Weib sei vor der Katastrophe geschwunden«[1]).

In denselben Bahnen hält sich ein Artikel der »Monthly Review«[2]), wo auf eine Bemerkung Richardson's hingewiesen wird, die den Mangel an Moralität bei den meisten modernen Stücken tadelt. Der Dichter müsse sich davor hüten, unverdientes Mitleid für unwürdige Charaktere oder ungerechtfertigte Bewunderung für wilde und »unchristliche« Leidenschaften zu erregen. Darin habe Maturin gefehlt, obgleich die Kritik nicht bezweifle, daß er sein Drama ebenso moralisch gestalten w o l l t e, als es poetisch i s t.

Nun aber erst Coleridge. Bei ihm finden wir kein versöhnliches Wort; das Lob, das er an zwei Stellen spendet, ist in Wirklichkeit beißender Sarkasmus. Und warum der häßliche Ton der ganzen Kritik — weil er dem armen irischen Geistlichen den Erfolg nicht gönnte. Er hatte nämlich, wie wir aus einem Briefe Lord Byrons (cf. S. 30) wissen, zur selben Zeit wie Maturin dem Drury-Lane-Theater ein Stück einge-

[1]) cf. Eclectic Review for 1816. Vol. 24. p. 379.
[2]) cf. The Monthly Review or Literary Journal for 1816. Vol. 80. pag. 179.

sandt. Es paßte nicht in den Spielplan, und so wurde anstatt dessen »Bertram« gewählt. So brachte er es denn fertig in »Blackwoods Edinburgh Magazine«[1]) eine literarische Attacke, denn Kritik kann man es kaum nennen, auf den Dichter »Bertrams« zu eröffnen, die er später zum Gegenstand eines ganzen Kapitels (X.) seiner »Biographia Literaria« machte[2]).

So langwierig sich die Entgegnung auf die Einwände, die dem Bertramdichter von jener Seite gemacht worden sind, auch gestalten wird, so lohnt sie sich doch in zweifacher Beziehung: erstens gibt uns dieser Versuch Gelegenheit, die wirklichen Schwächen des Dramas selbst genauestens wahrzunehmen, zweitens sind wir es dem toten Dichter schuldig, sein Werk zu verteidigen, das — es mag sonderbar klingen — vielen nur aus eben jenem Tagebuch des berühmteren englischen Barden bekannt sein dürfte.

Coleridge sagt:

I, (cf. Akt I; 1, 2.) »Das Drama ist seinem Gehalte nach der »ersten Szene des 3. Aktes von Shadwells ‚The Libertine'[3]) entnommen. »Das Original weist größere Reife des Urteils auf. Hier sind wir durch »die vorhergehenden Akte auf das Übernatürliche vorbereitet, bei ‚Bertram' »ist der Ausbruch des furchtbaren Sturmes ganz unmotiviert. Keine »der folgenden Szenen ist durch ihn bedingt. Ein gewöhnlicher Sturm »hätte denselben Zweck erfüllt. Zwar wäre dann der erste Akt seines »mächtigsten und ergreifendsten Bildes (C. meint wohl Szene 2) verlustig »gegangen. Nach der Meinung vieler war es in jedem Sinne des Wortes »die beste Szene. Ich bin überzeugt, daß es die harmloseste war.«

Antwort:

Ein innerer Zusammenhang zwischen »Bertram« und dem von Coleridge vermuteten Vorbild besteht nicht. In »The Libertine« ist der Schiffbruch des Don John und seiner Gefährten als Strafe des Himmels für ihre Gottlosigkeit anzusehen. Bertram und seine Spießgesellen sind vielleicht auch »guilty of all Vice«, aber nicht von Natur, sondern aus Not dazu getrieben. Und Bertram selbst ist der typische Karl v. Moor, der edle Verbrecher, während Don John ein vorsätzlicher Wüstling in jedem Sinne ist. — Was die äußere Aufmachung der Szenerie anlangt, so könnte Coleridge hundert andere Bühnenstücke anführen,

---

[1]) cf. Blackwoods Edinburgh Magazine. Vol. 11. p. 17. Vol. XIV. pag. 557.

[2]) cf. »Biographia Literaria«, or »Biographical sketches of my literary life and opinions« — by Samuel T. Coleridge. Vol. II. Chap. X. Lond. 1847.

[3]) Thomas Shadwell: The Libertine, a tragedy. London 1676.

die mit einem (unmotivierten) heftigen Seesturme beginnen (»Storm«, »Tell«). Schließlich ist es boshaft, mangelhafte Inszenierung und steifes Spiel auf Konto des Dichters zu setzen. Das tut Coleridge, wenn er von den friedlich brennenden Kerzen der Mönche im Sturmesgebraus spricht. Das gehört in eine Rezension der Aufführung, nicht in einen kritischen Aufsatz über das Stück.

II. (cf. Akt I; 3) Coleridge:

»Nach einigen abgerissenen Antworten ruft der gerettete Bertram »in der echten Erhabenheit unseres modernen misanthropischen ‚Heroismus' aus:

»Off — ye are men — there 's poison in your touch —«

Antwort:

Diesen Ausruf hält Coleridge für gänzlich unmotiviert und unbegreiflich. Hatte er schon vergessen, daß etwa 25 Zeilen weiter oben der Prior dem Fremdling erzählte, daß sich in der Nähe des Schlosses »Aldobrand« befinde, daß die Nennung dieses Namens bei demselben eine Art Tobsuchtsanfall hervorrief, worin er begreiflicherweise alle Höflichkeit gegen seine Wohltäter außer acht läßt. Ihn quält doch nur der Gedanke, wie kann ich wieder loskommen aus der Nähe meines Todfeindes und Verfolgers, die Leute (die Mönche) halten mich fest, also sind es auch meine Feinde.

III. (cf. Akt II; 4.)

»Woher weiß der alte Hugo, daß der Sturm unzeitgemäß (unseasonable) sei? Dieser Sturm teilt doch mit allen Gewittern die wohltuenden Wirkungen auf die ganze Natur.«

Antwort:

Trotz eifrigsten Bemühens ist mir der Sinn dieser Zeilen dunkel geblieben. Ich kann derartige Äußerungen nur als Folge der durch übertriebene Kantstudien hervorgerufenen »mental indigestion« des erhabenen Kritikers diagnostizieren.

IV. (Akt II; 5) Coleridge

lenkt den Scheinwerfer seiner reinen Vernunft auf das Selbstgespräch der unglücklichen Imogine beim Betrachten des Porträts. »Wo ist die Logik dieser Zeilen? Wen kann des Malers Kunst nicht bezaubern?« usw. in kindischster Weise.

Antwort:

Der Gedanke des Dichters hätte sicher klarer ausgedrückt werden können. Doch wir haben es mit träumerischen Betrachtungen einer

unglücklichen Frau, obendrein nach durchwachter Nacht zu tun. Dafür ist ihr Monolog verständlich genug und jedenfalls reich an Poesie, was der strenge Richter selbst nicht abstreiten kann; er fährt nämlich fort:

»Yet this passage, both in language and in metre, is perhaps amongst »the best parts of the play ..... This, notwithstanding, is the best »scene in the Play, and though crowded with solecisms, corrupt diction »and offenses against metre would possess merits sufficient to outweigh »them, if we could suspend the moral sense during the perusal.«

Damit sind wir auf die »picce de résistance« der ganzen Tirade gestoßen, die Immoralität der Heldin.

V. (Akt I—V.) Coleridge:

»Imogines Liebe ist unnatürlich usw. ...«

»Now the proof of ‚woman's love', so industriously held forth »for the sympathy, if not the esteem of the audience, consists in this, »that, though Bertram had become a robber and murderer by trade, »a ruffian in manners, yea, with form and features at which his own »mother could not but ‚recoil', yet she (Lady Imogine) ‚the wife of »a most noble, honoured Lord' estimable as a man, exemplary and »affectionate as a husband, and the fond father of her only child — that »she, notwithstanding all this, striking her heart, dares to say to it — »‚But thou art Bertram's still, and Bertram's ever« (Akt I, 5).

Antwort:

Es wird doch niemanden einfallen, Imogines Charakter als einen mustergültigen hinzustellen; für den Dramatiker kann es sich doch nur darum handeln, seine Helden möglichst naturgetreu zu zeichnen, und darin zeigt sich Maturin als feinen Psychologen. So übertrieben die Anhänglichkeit an den einstigen Geliebten, jetzt völlig umgewandelten Mann sein mag, sie ist nicht unnatürlich und im täglichen Leben zu beobachten. Für die liebende Imogine ist Bertram nicht der Räuber oder Mörder, sondern nur der Geliebte.

VI. (Akt I; 5. Schluß.) Coleridge:

»... from this we learn, for the first time, to our infinite surprise, »that notwithstanding the supernaturalness of the storm aforesaid, »not only Bertram, but the whole of his gang, had been saved, ...«

Antwort:

Dies ist in der Tat ein berechtigter Einwand, denn nachdem wir in der ersten Szene hören, daß nur einer sich durch Schwimmen retten

konnte, überrascht es uns jetzt, zu erfahren, daß alle von Bertrams Bande kraft derselben übermenschlichen Schwimmkunst dem Tode entronnen sind.

VII. (Akt II, 1.) Coleridge:

»Does not the Prior act? Does he not send for a posse of con-»stables or thief-takers to handcuff the villain, or take him either to »Bedlam or Newgate?

Antwort:

Der Schiffbruch und die Mitteilungen des Priors haben Körper und Geist Bertrams in einen Zustand völliger Niedergeschlagenheit versetzt, weshalb der Prior seinen Aussagen nicht mehr Gewicht beilegt als denen eines Fieberkranken. Ferner gibt die ganze Art und Weise, wie es gemacht wird, dem Geständnisse den Anstrich einer Beichte, was dem Seelsorger ohne weiteres die Pflicht des Schweigens auferlegt. Drittens beweisen die Worte des Geistlichen, daß er als Mensch tiefes Mitleid empfindet mit dem »man of woes« und er es als undankbare Tat ansehen würde, den Mann, vor dem er einst als barfüßiger Mönch die Knie um Almosen gebeugt hatte, zu verraten.

VIII. Coleridge

nimmt sich die Mühe, etwa 60 Zeilen des ersten Aktes sprachlich zu untersuchen, und kommt zu dem Resultat, daß dieselben durch die sprachlichen Wiederholungen verunstaltet seien.

Z. B.: Z. 35. »O holy Prior, this is no earthly storm.«
Z. 38. »This is no earthly storm« u. a. ä.

Antwort:

Derartige Untersuchungen würden bei manchen bedeutenderen Dichtern eine reichere Ernte zeitigen.

Der dritte Akt kommt auffallend glimpflich davon, um so heftiger fahren die Blitze auf die beiden letzten Akte nieder.

IX. (Akt IV.) Coleridge:

»I want words to describe the mingled horror and disgust with »which I witnessed the opening of the fourth act, considering it as a »melancholy proof of the public mind. The shocking spirit of jaco-»binism seemed no longer confined to politics. The familiarity with »atrocious events and characters appeared to have poisoned the taste, »even where it had not directly disorganized the moral principles, and »left the feelings callous to all the mild appeals, and craving alone for »the grossest and most outrageous stimulants. The very fact then

»present to our scenes, that a British audience could remain passive »under such an insult to common decency, nay receive with a thunder »of applause, a human beeing supposed to have come recking from the »consummation of this complex foulness and baseness, these and the »like reflections so pressed as with the weight of lead upon my heart, »that actor author and tragedy would have been forgotten, had it not »been for a plain elderly man sitting beside me, who, with a very serious »face, that at once expressed surprise and aversion, touched my elbow, »and, pointing to the actor, said to me in a half whisper. — ‚Do you see »that little fellow there? He has just been committing adultery!'

»And did a British audience endure all this?

»They received it with plaudits, which, but for the rivalry of the »carts and hackney coaches, might have disturbed the evening prayers »of the scanty week day congregation at St. Paul's cathedral.«

Antwort: siehe zu V.

X. (Akt V, 1) Coleridge:

»Of the fifth act, the only thing noticeable (for rant and nonsense, »though abundant as ever, have long before the last act become things »of course), is the profane representation of the high altar in a chapel, »with all the vessels and other preparations for the holy sacrament. »A hymn is actually sung on the stage by the chorister boys!«

Antwort:

Die Darstellung religiöser Szenen auf der Bühne gilt an und für sich nicht als Profanierung. Maturin ist weder der erste noch der einzige, der kirchliche Gebräuche theatralisch verwendet hat.

XI. (Akt V, 3) Coleridge:

»Das Schicksal des Kindes ist und bleibt ein Rätsel. Aufschluß »geben ja nur die Worte Klotildens:

»‚Oh, he lies cold within his cavern tomb

»Why dost thou urge her with the horrid theme?'«

»und auf die wiederholte Frage des Priors an Imogine:

»The forest fiend hath snatched him usw. (cf. S. 19).«

Antwort:

Aus diesen Worten geht allerdings nicht klar hervor, auf welche Weise das Kind ums Leben gekommen ist. Ich bin geneigt anzunehmen, daß Imogine in ihrer wahnsinnigen Verzweiflung gefürchtet hat, Bertram möchte in seiner Raserei das Kind auch noch umbringen und, um die letzte Bitte des sterbenden Aldobrand

»Oh save my boy« — (Akt IV, Schluß)

zu erfüllen, dem Knaben selbst den Tod gegeben hat.

Damit beschließen wir die Besprechung von Coleridge's »Critique on Bertram« mit dem Bewußtsein, dem Dichter gerechter geworden zu sein als jener unnachsichtige Verfechter der öffentlichen Moral.

Entrüstet schrieb Lord Byron am 12. Oktober 1817 an seinen Freund und Verleger Murray[1]):

»In Coleridge's Life I perceive an attack upon the then Committee »of Drury-Lane-Theatre for acting Bertram, and an attack upon Maturin's »Bertram for beeing acted. Considering all things, this is not very grate»ful nor graceful on the part of the worthy autobiographer; and I would »answer, if I had not obliged him. Putting my own pains to forward »the views of Coleridge out of the question, I know there was every »disposition, on the part of the Sub-Committee, to bring forward any »production of his, were it feasible. The play he offered, though poetical, »did not appear at all practicable, and Bertram did; — and hence this »long tirade, which is the last chapter of his vagabond life.«

Wie Maturin selbst sich gegen die Coleridgesche Kritik verteidigte, bekommen wir — glücklicherweise — nicht zu hören. Er machte seiner begreiflichen Wut in der Vorrede zu »Women« (1820) in den schärfsten Worten Luft. Die Verleger (Constable Bros.) sandten in ihrer Ratlosigkeit hierüber das Manuskript (dieses Vorworts) an Scott, auf dessen wohlgemeinten Rat hin unser gekränkter Dichter auf seine Rache verzichtete. Der folgende Brief Scotts vermittelt uns nicht nur seine Ansichten über den »Fall Bertram«, sondern ist überhaupt wertvoll als Zeugnis für den feinen Takt des schottischen Barden.

Scott to Maturin.

26th Febr. 1818[2]).

Dear Sir. — J am gooing to claim the utmost and best priviledge ot sincere friendship and goodwill, that of offering a few words of well-meant advice; and you may be sure that the occasion seems important to induce me to venture so far upon your tolerance. It respects the preface to your work which Constable & Co. have sent to me. It is as well written as that sort of thing can be; but will you forgive me if I say — it is too much in the tone of the offence which gave rise to it to be agreeable either to good taste or to general feeling. Coleridg'es work has been little read or heard of, and has made no general impression whatever — certainly no impression unfavourable to you or your play. In the opinion, therefore, of many, you will be resenting an injury of which they are unacquainted with the existence. If I see a man beating another unmercifully, I am apt to condemn him upon

[1]) cf. Life of Lord Byron . . . by Thomas Moore. 1847 London. pag. 368.
[2]) Lockharts, Life of Sir W. Scott. Vol. V. pag. 273.

the first blush of the business, and hardly excuse him, though I may afterwards learn that he had ample provocation.

»I never let the thing cling to my mind, and always adhered to my resolution, that if my writings and tenor of life did not confute such attacks, my words never should. Let me entreat you to view Coleridge's violence as a thing to be contemned, not retaliated, — the opinion of a British public may surely be set in honest opposition, to that of one disappointed and wayward man. You should also consider, en bon Chrétien, that Coleridge has had some room to be spited at the world, and you are, I trust, to continue to be a favourite with the public — so that you should totally neglect and despise criticisms, however virulent, which arises out of his bad fortune and your good.

»I have only to add, that Messrs. Constable & Co. are seriously alarmed for the effects of the preface upon the public mind as unfavourable to the work. In this they must be tolerable judges, for their experience as to popular feeling is very great; and as they have met your wishes, in all the course of the transaction, perhaps you will be disposed to give some weight to their opinion upon a point like this. Upon my own part I can only say, that I have no habits of friendship, and scarce those of acquaintance with Coleridge — I have not even read his autobiography — but I consider him as a man of genius, struggling with bad habits and difficult circumstances.

»Besides, your diatribe is not hujus loci. We take up a novel foramusement, and this current of controversy breaks out upon us like a stream of lava out of the side of a beautiful green hill; men will say you should have reserved your disputes for reviews or periodical publications; and they will sympathise less with your anger, because they will not think the time proper for expressing it. We are bad judges, bad physicians, and bad divines in our own case; but, above all, we are seldom able when injured or insulted to judge of the degree of sympathy which the world will bear in our resentment and our retaliation. The instant, however, that such degree of sympathy is exceeded, we hurt ourselves and not our adversary; I am so convinced of this, and so deeply fixed in the opinion, that besides the uncomfortable feelings which are generated in the course of literary debate, a man lowers his estimation in the public eye by engaging in such controversy, that, since I have been dipped in ink, I have suffered no personal attacks (and I have been honoured with them of all descriptions) to provoke me to reply. A man will certainly be vexed on such occasions, and I have wished to have the knaves ‚where the muircock was the bailie' — or, as you would say, ‚upon the sod' — but it is, however entirely upon your account that I take the liberty of stating an opinion on a subject of such delicacy. I should wish you to give your excellent talents fair play, and to ride this race with out carrying any superfluous weight; and I am so well acquainted with my old friend the public, that I could bet a thousand pounds to a shilling that the preface (if that controversial part is not cancelled) will greatly prejudice your novel.

I will not ask your forgiveness for the freedom I have used, for I am sure you will not suspect me of any motives but those which arise from regard to your talents and person; but I shall be glad to hear (whether you follow my advice or no) that you are not angry with me for having volunteered to offer it.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ever yours, etc.

Walter Scott.«

Aus jeder Zeile des Briefes ist zu erkennen, wie wohl sich der Verfasser der Peinlichkeit seiner Aufgabe bewußt war, ein gekränktes Talent — obendrein einen Irländer — zum Verzicht auf sein Verteidigungsrecht zu bewegen, und wir sind überzeugt, daß nur die durch und durch lautere Freundschaft, die aus den taktvollen Worten des erfahreneren Schriftstellers spricht, unseren Dichter veranlaßte, sich auf keinen literarischen Streit mit Coleridge einzulassen.

—

Es wird schließlich interessieren, ob »Bertram« original oder nachempfunden ist. Darüber waren auch zu des Dichters Zeiten die Meinungen geteilt. Während das »New Monthly Magazine«[1]) ein Loblied auf die Originalität von Maturins Schöpfungen singt . . ., »which have no parallel or resemblance in modern composition« . . . oder »they all appear purely the works of the author's mind . . .« kommt ein späterer Reviewer[2]) zu der Ansicht

»that its (Bertrams) plot is, in part, founded on the often per-
»formed tragedy ‚Isabella' or ‚The Fatal Marriage', and in part on
»a now forgotten play, called ‚Percy', the production of that subli-
»matedly vigorous friend of virtue, Hannah More«.

An der Hand einer kurzen Inhaltsangabe beider Stücke wollen wir die Ähnlichkeiten bzw. Verschiedenheiten zu »Bertram« feststellen.

Isabella, or
The Fatal Marriage[3]) (1694).

Biron, der älteste und Lieblingssohn des Grafen Baldwin, hatte gegen dessen Willen Isabella geheiratet. Schon bald nach der Hochzeit rief ihn ein Kriegszug von der Seite des geliebten Weibes. Sieben Jahre wartete sie vergeblich auf seine Rückkehr. Trotzdem denkt sie nicht daran, sich wieder zu vermählen. Alsbald zwingt sie bittere Not, beim Schwiegervater um Unterstützung für sich und ihr Kind zu bitten. Dieser weist die unglückliche Frau schroff ab. Wie die Gläubiger ihr zusetzen, leistet Villeroy, ein wiederholt von ihr abgewiesener Freier, für sie Bürgschaft und bietet ihr in ritterlichster Weise seinen Schutz an.

[1]) cf. New Monthly Magazine for 1819. Vol. 11. pag. 166.
[2]) cf. Irish Quarterly Review for 1852. Vol. 2. pag. 157.
[3]) The Modern British Drama. Vol. 1. pag. 463. London 1811.

Der Edelmut dieses Mannes und die drückende Not stimmen Isabella weich, und sie gibt Villeroys Werben nach. Ihr Herz jedoch gehört immer noch dem totgeglaubten Biron. Jener wird noch am Tage der Hochzeit zu einem kranken Bruder abberufen. Wie es das Schicksal will, kehrt am selben Tage Biron aus siebenjähriger Gefangenschaft in seine Heimat wieder. Es gelingt ihm, in Verkleidung Zutritt zu Isabella zu bekommen, die ihn zuerst gar nicht erkennt. Doch nach der ersten Wiedersehensfreude merkt Biron, daß mit seiner Gemahlin etwas vorgegangen sei, und ahnt das »hidden mischief«. Er dringt aber nicht weiter in sie und verläßt das Haus. Unterdessen kehrt Villeroy zurück, gerade in dem Augenblick, wo Biron von Mördern angefallen wird. Er will seinen Nebenbuhler retten, aber er kommt zu spät. Tödlich verwundet schleppt sich Biron zurück zu Isabella, der sein Schicksal fast den Verstand raubt. Wie wahnsinnig stürzt sie sich auf den sterbenden Geliebten, der Villeroy noch einen Brief an seinen Vater übergibt. Der alte Graf und sein zweiter Sohn Carlos wollen Villeroy des Mordes anklagen, doch der Brief Birons und die Aussagen eines gedungenen Mörders kennzeichnen Carlos selbst als den Mörder und Schuldigen an Isabellas ganzem Unglück. Er gesteht selbst, daß er aus Eifersucht auf den bevorzugten älteren Bruder dessen Briefe aus der Gefangenschaft unterschlagen habe, um den Glauben an seinen Tod zu erhalten, und weil er wußte, daß, wenn sein Bruder Isabella in den Händen eines anderen finden würde, es ihm das Herz brechen würde. Isabella stirbt vor Schmerz. Der alte Graf, gelobt seine Schuld am Enkel wieder gut machen zu wollen, und spricht die Worte, die den Kern des Stückes enthalten:

»To erring youth there's some compassion due;
»But while with vigour you their crimes pursue,
»What's their misfortune, is a crime for you.
»Hence, learn offending children to forgive:
»Leave punishment to Heaven —
'tis Heavens prerogative.«

Percy[1]).

Percy of Northumberland war mit Elwina, der Tochter des Earl Raby, verlobt, verscherzte sich aber durch seine Teilnahme an der »Cheviot Chase« die Gunst seines Schwiegervaters, der sich für diesen Streich dadurch rächte, daß er während Percys Abwesenheit auf einem

[1]) cf. Hannah More's Plays: Percy, a Tragedy. London 1778.

Kreuzzuge seine Tochter dem Earl Douglas, dessen Erbfeinde, zur Frau gab. Obwohl das Mädchen ihren einstigen Bräutigam nicht vergessen konnte, war sie dem eifersüchtigen Douglas ein gehorsames Weib. Siegreich kehrt Percy im Gefolge des Königs von England zurück, sein Name aber war durch ein Mißverständnis auf die Totenliste gekommen. Diese traurige Nachricht wird Elwina als wahr überbracht, worüber sie ihren tiefen Schmerz nicht verbergen kann. Douglas triumphiert innerlich und hofft, jetzt ganz in den Besitz von Elwinas Herz zu gelangen. Er will's dem toten Nebenbuhler gleichtun:

»I'll copy every virtue, every grace,
»Of my bless'd rival, happier ev'n in death
»To be thus lov'd, than living to be scorned.«

Inzwischen haben sowohl Elwina als auch ihr Gemahl erfahren, daß Percys Tod nur ein falsches Gerücht war. Die Liebenden treffen sich in einer Laube beim Rabyschen Schlosse. Bei der Erzählung ihres Schicksals, das sie zwang, des ungeliebten Douglas' Weib zu werden, ist Percy erschüttert, doch ist seine Liebe zu Elwina zu stark, als daß er ihr darum grollen könnte. Beim Herannahen Douglas' bittet Elwina Percy sie um ihres Rufes willen zu verlassen;

Percy gehorcht: »My honour to thy dearer honour yields«.

Douglas ist wütend, daß ihm der verhaßte Nebenbuhler entkommen ist, und überschüttet Elwina mit Schmähworten. Es gelingt Percy, nochmals zur Geliebten zu gelangen, deren felsenfeste Gattentreue — so hart sie (ihm) erscheint — ihm nur Worte der Bewunderung entlocken kann:

»Thou again hast conquer'd.
»Celestial Virtue, like the angel spirit,
»Whose flaming sword defended Paradise,
»Stands guard on ev'ry charm. — Elwina, yes
»To triumph over Douglas, we'll be virtuous.«

Um auch den Schein der Sünde zu vermeiden, bittet sie Percy zu gehen. Er läuft Douglas gerade in die Hände, der nur durch Elwinas Dazwischenkunft davon absteht seinem Feinde das Schwert in die Brust zu stoßen. Dieser Akt der Selbstbeherrschung würdigt ihn erst zum regelrechten Zweikampf mit Percy.

»Now shall this mutual fury be appeased!
»These eager hands shall soon be drenched in slaughter!
»Yes like two famish'd vultures snuffing blood,
»And panting to destroy, we'll rush to combat;

»Yet I've the deepest, deadliest cause of hate,
»I'm but Percy, thou'rt — Elwina's husband.«

Die letzte Bestimmung des neiderfüllten, rachedurstigen Douglas ist, daß im Falle seines Unterliegens seine Gattin Gift nehmen solle. In ihrer Verzweiflung ist ihr das eine willkommene Aussicht auf Erlösung von ihren Leiden. Nun fällt aber Percy. In der rohesten Weise teilt es ihr der Sieger selbst mit. Der namenlose Schmerz seines Kindes bewegt den alten Raby endlich, Douglas über die Situation aufzuklären. Gerührt von der Treue seiner Gattin will er sie um Verzeihung bitten. Doch zu spät: in ihrer Verzweiflung hat sie das Gift genommen. Douglas stürzt sich ins Schwert. Die sterbende Tochter segnend, spricht der alte Vater in Erkenntnis seines Unrechts:

»She's gone! For ever gone! Cold, dead and cold.
»Am I a Father? Fathers love their children —
»I murder mine! Within impious pride I snatch'd
»The bolt of vengeance from the hand of heaven.
»My punishment is great — but Oh! t'is just.
»My soul submissive bows. A righteous god
»Has made my crime become my chastisement!«

Was die Ähnlichkeit dieser beiden Stücke mit unserem »Bertram« betrifft, so tritt dieselbe deutlich hervor im tragischen Konflikt der Hauptheldin. Wie Imogine, so sind auch Isabella und Elwina durch die Ehe an einen Mann gebunden, dem sie alles nur nicht ihr Herz schenken können. Das gehört allemal einem früheren Geliebten (bzw. Gemahl), mit dem sich zu verbinden (Isabellas Fall ausgenommen) die Verhältnisse verboten haben. Diese hindernden Umstände sind auch ähnlich geartet. Immer ist es der Vater (bzw. Schwiegervater), der im Wege steht. Imogine hat, um ihren Vater vom Hungertode zu bewahren, Aldobrand die Hand gereicht, Elwina, nur vom Vater gezwungen, sich mit Douglas vermählt. Isabella zwang die Härte ihres Schwiegervaters, sich an den rettenden Arm Villeroys zu klammern. Das unerwartete Auftauchen der geliebten Männer ist den drei Dramen gemeinsam, ebenso die darauffolgende Enttäuschung derselben. Bertram findet seine Geliebte in den Händen seines Todfeindes Aldobrand, Biron seine Gattin im Besitze eines anderen, Percy seine ihm zugesprochene Braut mit seinem Erbfeinde Douglas vermählt. So groß die Parallelität der aufsteigenden Handlung in allen drei Fällen ist, in der Lösung des Knotens geht Maturin seinen eigenen Weg. Imogine ist der wahrste

und menschlichste, wenn auch nicht der erhabenste Charakter. Sie hält die Treue des Herzens für heiliger als die durchs Gesetz gebotene, während die beiden anderen Heldinnen den entsagungsvollen Pfad der Tugend schreiten.

In der Katastrophe vereinigen sich die Entwicklungsbahnen wieder. Über alle drei Frauen ist wahnsinnige Verzweiflung gekommen. In dieser Geistesverfassung hat Imogine, so nehmen wir an, ihr Kind ermordet und stirbt dann selbst in Bertrams Armen; Isabella hätte den geliebten Biron selbst fast ums Leben gebracht, stirbt dann nach einem mißglückten Selbstmordversuch an gebrochenem Herzen, während Elwina den Fall Percys nicht überleben will und mit Freuden den verhängnisvollen Trunk tut.

So ließen sich von anderen Gesichtspunkten aus noch manche Parallelismen bei den 3 Werken entdecken, die es nicht unwahrscheinlich erscheinen lassen, daß unser Dichter die beiden »Quellendramen« gekannt hat. Doch kommen wir über Vermutungen nicht hinaus, da uns die unselige Vernichtung des gesamten Nachlasses aller persönlichen Notizen und aufklärender Tagebuchblätter beraubt hat. Anderseits hat sich die Beeinflussung, wenn wirklich eine solche anzunehmen ist, jedenfalls nicht auf die Grundidee des Maturinschen Stückes erstreckt, in deren Konzeption es sicher originell dasteht. Sowohl Southern[1]) als Hannah More drücken den Kern (bzw. die Nutzanwendung) am Schlusse sehr deutlich aus: Eltern sollen nicht aus selbstsüchtigen Rücksichten in das Schicksalsrad ihrer Kinder eingreifen, sie sollen die Fehler ihrer Kinder mild beurteilen und deren Bestrafung dem Himmel überlassen — 't is Heavens prerogative!«

Bertram hingegen ist nichts weniger als ein Lehrdrama. Es versinnbildlicht lediglich eine Idee, die Idee der ewigen Liebe:

»I loved her, yea I love, in death I loved her —
»I killed her — but — I loved her —
»What arm shall loose the grasp of love and death?«

»Bertram« bedeutete einen Wendepunkt im Leben Maturins. War er vorher der bescheidene Vikar von St. Peter, dessen literarische Produktionen nur eine geringe Anzahl Liebhaber dieser Stilgattung angezogen hatten, so war er mit dem Augenblick, wo er in London erschien

[1]) Southern hat die Tragödie «Isabella», deren ursprüngl. Verfasser nicht mehr bekannt ist, so umgearbeitet, wie sie uns vorliegt.

und sich als den Verfasser der erfolgreichen Tragödie bekannte[1]), der gefeierte Dichter und Mann des Tages. Als dem »protégé« Lord Byrons und Sir Walter Scotts öffneten sich ihm die literarischen Kreise, wie auch die Salons der vornehmen Londoner. Die gesellschaftlichen Talente und das imposante Äußere des temperamentvollen Irländers machten ihn bald zum Liebling der eleganten Welt. Seiner natürlichen Liebe zum Tanz soll er geradezu in leidenschaftlicher Weise gefrönt haben, so daß es von ihm hieß »the ball room was his temple of inspiration and worship«. So sehr dem jungen dramatischen »star« das Schwelgen in den Freuden der Welt zu gönnen war, bald zeitigte seine plötzliche Berühmtheit nachteilige Folgen, insofern sich Maturin zu einer Überschätzung seiner wirtschaftlichen wie literarischen Leistungsfähigkeiten verleiten ließ. So ließ er — nach Dublin zurückgekehrt — sein Haus aufs eleganteste neu ausstatten und nahm zur Deckung der durch seine erhöhten Lebensansprüche entstehenden Kosten eine Unmenge von Aufträgen aller Art an, die, wie er bald selbst einsah, zu erfüllen er außerstande war.

Recht traurig klingt es aus den Worten an Murray[2]), dessen Gastfreundschaft er in London genossen hatte:

»I am in a wretched state of lassitude and depression, that I have »been some hours writing these few lines, passing over every sentence »to know, whether it had any meaning and doubting wether I was »capable of giving it any«.

Und zwei Monate später beklagt er sich über seine geistige Leere und den Mangel an Anregung irgendwelcher Art:

»I labour under most serious difficulties in the composition. »I have not a single friend to consult, no books, no excitement of any »description, and you know not what nonsense a man may write who »has only his own imagination to prompt, and his own ear to please.«

Aber wie die Natur jedes Lebewesen mit dem ausstattet, was es für den Kampf mit seiner Umgebung braucht, so hatte sie dem Dichter Maturin einen solchen Reichtum an eben dieser »imagination« zugemessen, daß er bald über den ihn umgebenden Mangel an konkreter Anregung obsiegte und in »Manuel« einen neuen Beweis seiner nimmer versiegenden Phantasie lieferte.

[1]) Bis dahin hatte Maturin unter einem Pseudonym geschrieben (cf. S. 4).

[2]) Smiles: A Publisher and his friends. Vol. 1. pag. 294. Letter to John Murray. 22th June 1816 & 19th August 1816.

Manuel;

A Tragedy in Five Acts

as performed at

The Theatre Royal, Drury Lane

By

The Author of Bertram, London 1817.

Dramatis Personae.

Manuel, Count Valdi . .	Mr. Kean		Perez, a Servant	Mr. Barnard	
De Zelos, his kinsman .	» Rae		Guide	» Powel	
Torrismond, De Zelos' Son	» Wallack		Almorad, a Moor	» J. P. Cooke	
Moncalde, a Monk . . .	» Bengough		Victoria, Daughter to Du M.		Miss Sommerville
Mendizabel	Nobles of Cordova	» Holland			
Velasco		» Covency	Ximena, »	» De Z.	Knight
Torralva		» Kent			

Scene Cordova, afterwards Almunecar.

Time — After the battle of Tolosa[1]), in which the Spaniark defeated the Moors in the neighbourhood of Cordova.

Prologue — spoken by Mr. S. Penley —.

[1]) 1212 (?).

I. Akt.

Mit folgender Jubelhymne leiten die Mönche eines im Hintergrund der Szene sichtbaren Klosters (zu Cordova) das Spiel ein:

»City, deliver'd from the sword,
»Arise, and call upon the Lord!
»Lift up in praise the midnight voice;
»Rejoice, thou rescued city, rejoice!
»God chose no arm of mortal might,
»He chose no name of glorious fame;
»A David smote their giant strength,
»A stripling brought their hosts to shame.«

Dieser »stripling«[1]) heißt Alonzo und ist der spätgeborene Sohn und Erbe Don Manuels, des mächtigen Grafen Valdi von Cordova. Seine Geburt machte die jahrelang gehegten Hoffnungen De Zelos', des einzigen nahen Verwandten Don Manuels, auf Erbschaft zunichte. Daher ist jenem der bloße Name seines siegreichen Neffen verhaßt.

»Aye, shout, ye senseless crowd! torment the air!
»Who but Alonzo? Nothing but Alonzo!«

Und wie leicht hätte sein Sohn Torrismond, gleichaltrig mit Alonzo, der Held des Tages sein können. Ihm fehlt es nicht an Mut und Tatenlust, aber er muß hinter seinem erfolgreichen Vetter zurückstehen, weil er — arm ist. Und Armut ist ein Laster. ... We are poor —.

»Then let us hide it; for it is the crime
»That men do loath. — Let me sit down in solitude,
»Shunning and shunn'd — Let no man pass my door,
»Or tread the grass Neglect hath planted there —
»No prying eye o'erlook my scanty meal —
»No hand uplift my latch, to greet or mock me; —
»And when I die, o'er my unberried corse
»My lank and pitiful dog the requiem howl —
»For Monks, unpaid, won't chant it. —

Torrismond vergißt über der selbstlosen Freude am Glücke Alonzos sein eigenes Elend. Voll Edelmut ruft er aus:

»Oh how the cursed selfishness of want
»Dries up each spring Nature hath open'd in us!«

---

[1]) So viel als: grüner Junge.

Nicht anders steht's bei seiner Schwester Ximena. Ja bei ihr tritt noch eine geheime Liebesleidenschaft für den Gefeierten hinzu. Doch damit würde sie ihren Vater ins Grab bringen (vgl. S. 51 unten). — Ein Bote Don Manuels ladet die ganze Familie zur Siegesfeier im Schlosse ein, wohin sich die drei alsbald begeben. Ein farbenreiches Bild entrollt sich vor unseren Augen. Unter einem reichverzierten Pavillon des festlich beleuchteten Schloßparkes empfangen Don Manuel und seine Tochter Victoria ihre zahlreichen und erlesenen Gäste. Die einschmeichelnden Weisen einer Kapelle erhöhen die Festesstimmung. Warten sie doch alle auf die Rückkehr des Freiheitsheiden Alonzo ins Vaterhaus. Um seinen Gästen die Zeit des Wartens zu verkürzen, gibt der alte Manuel eines seiner Kriegserlebnisse — die Schlacht von Osma — zum besten.

Heard ye the tale of Osma? Sword of Heaven,
Thou'st put on strength as in the ancient days —
Days of the deeds of old! —
Night hung on van and rear: we moved in darkness,
And heavily did count our echoed steps:
As men who marched to death! — Osma, thy field
(When the pale morn broke on the battle's verge)
Seemed as an ocean, where the Moorish turbans
Toss'd like the white sea — foam! Amid that ocean
We were to plunge and — perish! —
For ev'ry lance we couch'd the Moslem host
Drew twenty scimitars — and, when the cry
»God and St. Jago«! burst from our pale lips,
Seem'd as if every Spanish soldier peal'd
His requiem, not his battle — shout! — Oh Sirs!
We stood not then on terms of war, — devices
To give the coward the cold praise of art: —
We fought with life and soul upon the issue, —
With sword (once drawn) whose battle knew no end, —
With hand, that, wedded to the faithful hilt,
Knew no divorce but death, and held it then
With grasp which death unlocks not! —
We charg'd beneath their javelin's iron show'r,
Clashed cymbal, sabre-gleam, and banner's float,
That hid the light between! — We charged in blood,
And left our trampling steeds to tread out lives
That foil'd our blunted swords! — We charged in death;
Flung life away, as an incumbring garment;

And, like the Greek, grappled with glory naked!
'T was noon, — when, like a mountain earth quake shook,
I saw their battle reel.
Then waned the troubled Crescent, while aloft,
Banner'd in chivalrous display, the Cross,
Like meteor, flew and blaz'd — Miramolin,
Like the proud leader of the evil host,
The first in stature, glory, and despair,
Still trod the edge of battle — still his sword
Swept with resistless range where thickest fell
»The bloody harvest round! — Miramolin —
Turn, turn, I cried! — 'tis Manuel calls.« —
Oh I had voice to hush the battle then,
But have not voice to tell it now! —

— — — — — — — — — — — — — — —

I smote him with the lance — with this lance smote him —
This trembling hand — whose wither'd joints but serve
To bless Alonzo now. —

Im Feuer der Erzählung hatte sich der Greis ganz erschöpft. Viktoria reicht ihm einen Trunk doch nein — ein Horn — »I need no cordial — 'tis Alonzo's horn«. Das belebt schneller als jeder Trunk. Statt Alonzo kommt aber ein Page dahergeritten: Sein Herr habe den Troß auf der Straße gelassen und allein einen kürzeren Weg durch den Wald gewählt. Diese Nachricht beunruhigt alle aufs höchste. »Da ist schon mancher ums Leben gekommen«, fügt Mendizabel hinzu, und entsendet sofort mit Fackeln ausgerüstete Leute, die den finstern Ort nach allen Richtungen durchsuchen sollen. Pferdetritte werden vernehmbar. Langsamen Schritts kommt es näher — Alonzos Streitroß — ohne Reiter — blutig der Sattel — eine gebrochene Lanze am Steigbügel nachziehend. Ohnmächtig sinkt Don Manuel in De Zelos' Arme. Voll Rachsucht auf den unbekannten Mörder greift Torrismond zum Schwert.

»Oh, if on earth the murderer can be found!«

Bei diesen Worten richtet sich der gebrochene Vater auf, und De Zelos anstarrend sagt er: »There!« —

II. Akt.

Vergeblich hat Torrismond die Wäler durchstreift; beim Morgengrauen kehrt er zurück zu Manuels Palast. Im Park trifft er Viktoria, die auf ihn ihre letzte Hoffnung gesetzt hatte.

»Ich hätte ihn sicher gefunden«, ruft sie verzweifelt aus.

»I would have dug earth's core, scoop'd rivers beds,
»Till I could say, He's here! —«

Torrismond kann ihr keine Hoffnung geben.

Unterdessen harrt Don Manuel, den das geheimnisvolle Schicksal seines Sohnes aufs Lager geworfen hat, der Kundschafter. Hoffnungslos sind ihre Berichte. Keine Spur ist von dem Vermißten zu entdecken. Der Pilger Moncalde bringt als letzter der Erwarteten einen Bauernburschen mit, der um die Dämmerstunde an einer gewissen Stelle des Flußufers Hilferufe gehört haben will.

Wider aller Erwarten erscheint de Zelos selbst am Lager Manuels. Er ruft die Anwesenden zu Zeugen der bösen Verleumdungen, die sein Verwandter gegen ihn ausstößt, an. Dieser will sich auf keinen Wortstreit einlassen und übergibt den Fall dem Gericht. Der anwesende »justiza« Mendizabel setzt die Verhandlung für den folgenden Tag an.

Die dritte Szene dieses Aktes versetzt uns an den Ort der schwarzen Tat: eine Höhle am Ufer des Quadalquivir über dem feiner Morgennebel lagert. Der Mohr Almorad bewacht mit einer Fackel in der Hand den Eingang der Höhle und spricht vor sich hin:

»If there doth live in lifeless things a sense
»Obscure, portentous, such as, without voice,
»Tells, not unheard, its true and terrible tale
»To the soul of man within him — if this be,
»Be hush'd, thou fearful spirit of the place,
»To our blind and stifled murmurs — Rocks, reply not!
»For it is done, and in your cavern tomb
»The secret sleeps for ever.«

Ein Boot gleitet den Fluß herab und hält bei ihm. Zwei wüste Gesellen steigen aus. Auf des Mohren Frage, ob sie ihren Auftrag erfüllt hätten, weisen sie stumm aufs Boot, worauf er ihnen ihren klingenden Lohn aushändigt und selbst das Fahrzeug besteigt.

III. Akt.

De Zelos ist nicht mehr der arme verachtete Mann von gestern. Sein Heim gleicht jetzt dem eines Reichen. Alonzos Ermordung hat ihm die Aussicht auf reiche Erbschaft und damit seine früheren Freunde zurückgeführt. Unter diesen sucht sich Mendizabel besonders einzuschmeicheln, er hat es auf die schöne Ximena abgesehen. Die gesamte Neuausstattung des väterlichen Hauses ist seine Morgengabe. So sehr

dieser Freier auch nach dem Sinne des Vaters ist, in Ximenas Herz lebt nur das Andenken des ermordeten Alonzo:

»But leave the willow near its wedded stream; —
»'Twill wither if you rend it from the bank
»On which it loves to weep!« —

Das ist ihr freudloses Verlangen.

Die Abberufung des Vaters zur Gerichtsverhandlung gibt den Kindern Gelegenheit sich über ihn auszusprechen. Ximena glaubt fest an die Unschuld ihres Vaters: Wäre ein anderer dem Don Manuel zuerst unter die Augen gekommen, dann hätte er eben den des Mordes verdächtigt.

»Oh, it was but the phrensy of his dotage.« Seine zärtliche Liebe zum verlorenen Sohn benahm ihm den klaren Blick. Torrismond ist seiner Sache nicht so sicher, doch will er sich der Schwester gegenüber nicht aussprechen. Jedenfalls folgt er nicht, wie sie, dem Vater zur Verhandlung.

Die nächste Szene zeigt uns die Mitglieder des hohen Rates, allen voran Mendizabel, in voller Amtstracht durch eine gotische Säulenhalle zum Gerichtssaal eilen.

Vor der feierlichen Eröffnung der Sitzung erzählt letzterer dem De Zelos gesprächsweise, es sei heute in aller Früh ein Mohr zu ihm ins Haus gekommen, habe sich zu ihm ans Bett gedrängt und ihm die Worte zugeflüstert:

»De Zelos is a villain.«

Dann sei er wieder verschwunden. Es gelingt De Zelos, mehr oder minder gut seine Betroffenheit über das Mitgeteilte zu verbergen, und er beruhigt den Gerichtsherrn mit der Vermutung, das müsse wohl ein Verrückter gewesen sein. Nun beginnt das Verhör. Manuel soll seine Anklage begründen. Seine Gefühle überzeugten ihn, daß De Zelos der Täter sei:

»What proof? — He hated him — can he deny it?
»Could any but his murderer hate Alonzo?«

Der Angeklagte sucht sich in kunstreicher, aber ausweichender Rede zu verteidigen, bis Manuel wie eine wutschnaubende Bestie sich auf ihn stürzt und fast erwürgt. Er will ihm ein Geständnis auspressen:

»I have but one hope left — confess, confess! —
»Confess, and I will bless thee!
»Thy victim's father kneeling here will bless thee!«

Nach einigen Augenblicken allgemeiner Spannung läßt der Vorsitzende die beiden Todfeinde trennen und drängt auf formelle Erledigung der Angelegenheit. De Zelos fordert den Zweikampf zur Läuterung seiner Ehre:

»‚I claim the combat in my honour's right:
»'Gainst Manuel's champion let my champion stand
»In mailed proof — and God defend the right!'«

Da erschallt von draußen Trauermusik. Die Kampfgenossen tragen Helm und Speer des ermordeten Alonzo auf einer Bahre vorüber. Manuel fordert De Zelos auf, bei den Waffen des Toten seine Unschuld zu beschwören. Davon hält ihn Torrismond ab, der mit dem Rufe »He shall not swear!« sich dazwischen drängt und seinen bewußtlosen Vater hinausträgt. Manuel schwört an der Bahre des Sohnes ewige Rache.

IV. Akt.

Torrismond ist immer noch nicht von der Unschuld seines Vaters überzeugt. Bevor er für ihn in die Schranken tritt, muß er wissen, ob er für die gute Sache kämpft oder nicht. Das verlangt sein durch und durch aufrichtiger Charakter. De Zelos hält sein Zaudern für Mutlosigkeit und reißt ihm das Schwert aus der Hand, um selbst für seine Ehre zu fechten. Dadurch beschämt, bittet Torrismond den Alten um Verzeihung, und nun doch entschlossen, für des Vaters Sache zu kämpfen, will er zur Wahlstatt eilen. Da wirft sich ihm Viktoria in den Weg, die ihn bei ihrer gegenseitigen Liebe beschwört, nicht gegen ihren alten Vater den Zweikampf anzunehmen. Für ihn habe sich kein Ritter gemeldet, und so müsse der bedauernswerte Greis seine eigene Sache führen. Bei seinem Schwert verspricht Torrismond, seine Absicht aufzugeben, doch der Schall ferner Trompeten erinnert ihn an den dem Vater geleisteten Schwur und — er folgt dem Rufe. Viktorias Geleitworte sind nicht danach, seinen Mut anzuspornen: Einer Jungfrau Herz — für ihn gebrochen — ist sein Panier:

»Go, then; but know what enemy awaits thee:
»The shield of Manuel is his daughter's breast;
»Her streaming hair his banner; and his pledge
»The hand her agony raised to thee in vain.
»Bear on thy shield emblazed a virgin's heart
»Broken for thee. Away! The trumpet summons.

Torrismond ist auf dem Kampfplatze angelangt. Er harrt seines Gegners. Dreimal stößt der Aufrufer ins Horn. Keine Antwort auf Manuels Seite. Schon greift der Greis selbst nach der Waffe, da — im letzten Augenblick — schallt Gegenruf in der Ferne. Ein fremder Ritter nähert sich den Kampfrichtern und erklärt sich bereit unter der einen Bedingung, für Manuel kämpfen zu wollen, daß er, ob Sieger oder Besiegter, als Unbekannter das Feld verlassen dürfe. Die ungewöhnliche Bitte wird gewährt. Der Kampf beginnt. Der Ritter fällt. Er winkt De Zelos, dem er schnell sein Gesicht enthüllt, worauf er gleich wieder das Visier schließt. Zu Tode erschrocken über das Gesehene sinkt De Zelos seinem Sohne in die Arme. Bei der Verkündung des Entscheidungsspruches

»De Zelos is acquitted«

gebärdet sich Manuel wie rasend. Er hält sich für betrogen. Damit schließt der vierte Akt.

V. Akt.

Don Manuel hat durch die Niederlage des unbekannt gebliebenen Ritters den Prozeß gegen seinen Anverwandten De Zelos verloren. Dieser hat den Freier seiner Tochter, den »Justiza« Mendizabel, so in der Hand, daß er die Verbannung Manuels nach seinem Schlosse Almunecar bei Cordova erreichte. Die aufopfernde Viktoria ist alles, was ihm von seinem einstigen Besitze geblieben ist. Sie ist aber nicht minder zu bedauern als er. Neben dem toten Bruder und einem geistesgestörten Vater hat sie noch den Verlust ihres Geliebten (Torrismond) zu beweinen. Nimm ihn nur zum Mann, wenn ich tot bin, tröstet sie der selbst trostbedürftige Vater, den es einzig und allein zum Grabe seines Sohnes drängt. Die zweite Szene führt uns zurück zur unglücklichen Ximena, die den Heiratsplänen ihres Vaters durch die Flucht zu entkommen suchte. Auf dem Wege nach einem Kloster kommt sie an Schloß Almunecar vorüber, wo eben für Alonzo Trauergottesdienst abgehalten wird. Die letzte Ehre muß sie dem Geliebten und Vaterlandsbefreier erweisen:

»A Spanish maid
»Would to her country's hero pay a tribute
»Richer than all that yet has deck'd his grave.«

Also lenkt sie ihre Schritte nach der unter der Schloßkapelle befindlichen Gruft, wo Alonzos leere Bahre steht.

Manuel, der mit Viktoria in der Kapelle weilte, hört plötzlich Laute von der Gruft heraufdringen und läßt sich nicht abhalten, die unheimliche Stätte selbst zu betreten.

Aber was entdeckt er da! Ximena an der Bahre seines Sohnes. Ha! welche Gelegenheit, sich am Mörder zu rächen. Der Himmel selbst weist ihm den Weg.

»His daughter! — his! — a daughter for a son!
»And on his tomb! — Heaven whets the dagger there!«

Willig bietet Ximena die entblößte Brust dem Rasenden zum Todesstoße dar, doch ihre Worte

»Its blow shall not efface Alonzo's image!«

bringen ihn zur Besinnung. Er wird ihrer wahren Liebe zu seinem Sohne gewahr, und gerührt schließt er das Mädchen in seine Arme. Er flucht ihrem Vater, der durch seine blutige Tat so viele Liebesbande zerrissen habe. »Das ist Lüge«, entgegnet Ximena, »mein Vater ist unschuldig; der wirkliche Mörder ist in dieser Gruft«, fügt sie triumphierend hinzu:

»Upon the rocky floor, a darkling form,
»Bleeding in mortal pangs, extended lies —
»And here in agony unutterable
»He did declare himself Alonzos' murderer!

Der Schleier der grausigen Tat beginnt sich zu lüften. Das Nähere bekommt Torrismond zu hören, bei dessen Eindringen in die Gruft Manuel sich zurückzieht: Diese »darkling form« erzählt Ximena weiter, sei identisch mit dem Ritter, der für Manuel den Zweikampf gefochten habe; nach seiner Verwundung habe er sich in diese Höhle geschleppt, wo er ihr den Dolch übergeben habe, auf dem der Name des Mörders eingeritzt sei; doch habe er sie beschworen, ihn nur vor versammelten Richtern aus der Scheide zu ziehen. Mehr kann sie dem Bruder nicht sagen, ihre Kraft ist zu Ende. Im Glauben an die Unschuld ihres Vaters haucht sie ihre Seele aus. Die Schlußszene zeigt die große Halle des Schlosses Almunecar mit Trauerfahnen und Trophäen ausgehangen. De Zelos kommt mit Mendizabel an der Spitze eines bewaffneten Häufleins gegen das Schloß geritten. »Was mögen die Grausamen wieder von meinem Vater wollen?« denkt Viktoria und fragt sie nach ihrem Begehr. De Zelos verlangt die Herausgabe seiner Tochter, deren Spur man von Cordova hierher verfolgt habe. Viktoria weiß nichts von Ximenas Verbleib, doch Manuel, der sie ja in der Gruft angetroffen hatte, ist bereit, De Zelos gleich zu ihr zu geleiten. Dem scheint der Gedanke an die schaurige Stätte nicht zu behagen, und durch das Hereinstürzen seines Sohnes wird ihm der unheimliche Gang erspart. Triumphierend über-

gibt Torrismond den Dolch dem »Justiza« Mendizabel, der feierlichst den Namen des Mörders verkünden soll.

Mend.: »Draw it thyself, — and clear thy noble father!«

Torr.: »I hold th'inanimate, incorruptible witness,
»Within my grasp! I draw it from the sheath —
»I read the name —.«

Vor Schrecken stumm läßt er den Dolch zu Boden fallen. Viktoria liest mit lauter Stimme: »De Zelos!« — In sinnloser Freude schmettert Manuel wiederholt den Namen des endlich entlarvten Mörders in die Lüfte. Torrismond will sich den verhängnisvollen Stahl selbst in die Brust stoßen, doch davon hält ihn sein Vater ab, und tötet sich selbst. Manuel schreit wütend

... »he must live — shall live for thousand deaths! —
»Bring racks and fire! — give me your brands, ye slaves!«

Doch zur Rache ist's zu spät. Stumm wird's allmählich um den Rasenden. Schmerzliche Klagen verdrängen die häßlichen Ausbrüche seiner rachsüchtigen Schadenfreude:

»Oh, I am sick with death!
»Alonzo! — Victoria! — I call, and none answer me.
»I stagger up and down — an old man — and none to guide me — not one — (takes Victoria's hand) — Cold — cold! — that was an icebolt! — I shiver — It grows — very dark — Alonzo! Victoria! — very — very dark —.«

Die Schatten des Todes umschleichen Don Manuel. Die Tragödie des Wahnsinns ist zu Ende.

Epilogue.

Spoken by Mrs. Mardyn.

Clos'd is the scene; and hush'd by Death's relief,
Lie Manuel's madness and Ximena's grief:
Let me then o'er their graves roam broken-hearted,
And read the epitaphs on all departed.

Here lies Alonzo, slain by murderers grim;
And, faith! but little else is known of him.

He, says Report, was Spains defence and pride;
His life is hearsay, — but we know he died.
How many men (I thus his moral give)
Live but to die! — The warrior dies to live!

Here Manuel lies; how many a tottering sire,
Of half his years, lacks half his youthful fire?
Was not he, speak ye who viewed him through the scene,
His impulse genuine, and his spirit keen?[1])
The moral string our Poet meant to touch
Is that of doting on your sons too much.
At his chield's death, the widower quitted life;
He'd liv'd for years after he lost his wife!

Here lies De Zelos, — a great villain, — granted;
He kill'd the younker whose estate he wanted.
A bungling knave! could he not find, by skill,
Flaw in the deed, or doubt upon the will?
Or, should we on his tomb this axiom carve,
»Better to kill at once than leave to starve?«

Here lies young Torrismond, of noble race,
Who fell the victim of his sire's disgrace.
He found, and t'was enough the youth to stagger,
His father's name upon the murd'rer's dagger.
Take heed, ye sires! ('tis this our Poet aims),
Have special caution where ye write your names;
And never sign it, thus your children pray,
To any instrument — you give away.

Here doth the mourner, sad Ximena, lie
In death; — but hold! — one question — Did she die?
What tho' she fell, and rail'd on life's restraint,
Woman talk thus who only mean to faint.
Well, then, for her we'll e'en delay our sorrow,
Till critics ascertain her fate to morrow;
And, if you please, to fix the matter quite,
I'll meet you here again to-morrow night.

[1]) Wortspiel auf Kean, den Darsteller Manuels.

Die Muse war also doch wiedergekommen. »Manuel« erschien kaum ein Jahr nach Bertram. Ob diese Muse hinter der, die dem Dichter »Bertram« inspiriert hat, zurückzustehen braucht, wollen wir dahingestellt sein lassen. Zwar sprechen sich fast alle Kritiken ungünstig über dieses zweite Drama Maturins aus, aber ob mit Recht — das soll Gegenstand der folgenden Untersuchungen sein.

Der Umstand, daß Manuel so bald nach Bertram erschien, führte zu dem Glauben, daß der Dichter, dem sein Erfolg, wie man wußte, ziemlich zu Kopf gestiegen war, weniger aus innerem Drange als in der festen Zuversicht, mit den Produkten seiner Feder dieselben materiellen Früchte wie mit Bertram zu ernten, schrieb.

Anderseits hatten sich die Coleridgeschen Ansichten doch mehr verbreitet, als Scott angenommen hatte. Bertram war bald nach seiner Siegeslaufbahn vom Repertoire abgesetzt worden, »because there was one blot in its design, which English delicacy and female purity could not consistently approve«[1]). Dagegen rechtfertigt sich Maturin in seiner Vorrede zu Manuel in klaren Worten: »Against the alleged immoral tendency of Bertram, I must try to defend myself. If Tragedy is not allowed to exhibit crimes and passions, what is left for her to exhibit? —

»If crime is attended with punishment as its consequence, I con»ceive the interests of morality are not compromised; and that delicacy »seems rather fastidious which shrinks from the exposure of a crime, »which is, perhaps, more than many others, degrading to a nation, and »destructive of the peace and order of society[2]).«

Ein dritter und Hauptgrund für den Mißerfolg Manuels war die schamlose Weise, in der Kean mit der Hauptrolle verfuhr. Ihm zuliebe war das Stück sozusagen geschrieben worden, da er in der Rolle des vor Schmerz wahnsinnigen Greises »brillieren« wollte. Da nun »Lear« wegen der Krankheit des Königs (Georg III.) nicht gegeben werden durfte, paßte »Manuel« vorzüglich in den Spielplan. Aber nach der ersten Aufführung gab er sich nicht die geringste Mühe und »simply walked through his part«, wie ein Augenzeuge berichtet hat.

Da konnte der Mißerfolg freilich nicht ausbleiben. Ein bedenkliches Omen war ja auch der Prolog, in dem der Dichter sich auf die günstige Aufnahme Bertrams beziehend um milde Kritik für das folgende Trauerspiel bittet:

---

[1]) cf. New Monthly Magazine for 1827. Vol. 20. pag. 375.

[2]) Preface to »Manuel«. pag. VII.

»Should, then, his tragic numbers please no more,
»(Who may not fail, where Johnson fail'd before?)
»Forbear harsh blame, nor deem yourselves exempt, —
»Jour kindness lur'd him to the rash attempt.
»But should (more grateful thought!) his plaintive tale
»Wake the soft tear, and o'er the heart prevail,
»From self-approving breasts your praise will burst,
»To hail the genius that yourselves have nurst[1]).«

Wer diese ungeschickten Worte verbrochen hat, ist nicht bekannt, ebensowenig der Verfasser des stimmungmordenden Epilogs[2]), den ich seiner Originalität halber ganz wiedergegeben habe.

Was die Handlung selbst betrifft, so ist sie weit verwickelter als bei Bertram und vielleicht nicht immer ganz klar. Wir haben es von vornherein mit mehreren Nebenhandlungen zu tun, die nicht alle zu einem befriedigenden Abschluß gelangen.

So z. B. das Verhältnis Torrismonds zu Viktoria. Aus ihrem Gespräch im Park am Morgen nach dem so jäh abgebrochenen Gartenfest (Akt II, 1) entnehmen wir, daß sie sich lieben. Die Trauer um den vermißten, vielleicht ermordeten Bruder ist aber zu groß, als daß sie jetzt an die Tage ihrer Liebe erinnert werden will:

»Oh, talk not thus; all lighter feelings seem
»A crime at this stern hour.«

Beim nächsten Zusammentreffen (Akt IV, 1) bittet sie Torrismond kniefällig, nicht gegen ihren Vater zu kämpfen. Die Stelle erinnert äußerlich an Bertram (Akt IV, 1):

»I was the daughter of a lordly line,
»Lov'd by a noble youth — What am I now?
»The shunned off spring of a blighted stem,
»Who, in the filial agony of soul,
»Kneels at the feet of him who said he lov'd her —
»Kneels for a father's life —.«

[1]) cf. Manuel, Prolog, 2[d] verse.

[2]) Der Charakter des Witzes im Epilog mutet sehr »irish« an, so daß es nicht unbegreiflich schiene, daß Maturin selbst in dieser tollen Weise den grellen Schein unparteiischer Kritik auf das eigene Werk geworfen habe.

Wie sich der Geliebte zu diesem Flehen verhält, haben wir ja gehört, sein Pflichtgefühl siegt über die Liebe zu Viktoria. Damit sind die gegenseitigen Beziehungen abgebrochen. Er stirbt, so entnehmen wir aus dem Epilog, weil er die Schande des Vaters nicht überleben kann; welches die Ursache ihres Todes ist, erwähnt weder der Dichter noch der vorsichtige Epodist. Jedenfalls deutet nichts darauf hin, daß ihr Tod im Zusammenhang mit dem Schicksal des Geliebten steht.

Ein weiterer Punkt, der zu Zweifeln Anlaß geben könnte, ist die Person des »justiza« Mendizabel. Steckt er von vornherein unter einer Decke mit De Zelos oder nicht? Dagegen spricht allerdings die Stelle (Akt I, 1), wo der stolze Polizeidirektor den armen De Zelos im Vorbeigehen kaum grüßt, und dessen sarkastische Anspielung auf dieses Benehmen, nachdem sich seine (des D. Z.) Verhältnisse gebessert haben (Akt III, 1).

»... Grave Justiza,
»Am I the beggar whom your pomper'd train
»Pushed yesterday from their insulted path?«

Aber mutet es einen nicht verdächtig an, daß beim Streite Manuel-De Zelos Mendizabel sich gleich auf die Seite des letzteren stellt? Kennt er nicht dessen schlechten Charakter aus der Art und Weise, wie er seine Tochter verschachert? Und dann die Befangenheit und Äußerungen seines Schuldbewußtseins bei dem Zwiegespräch vor Beginn der Gerichtsverhandlung (Akt III, 3). Unser abschließendes Urteil in dieser Frage wird dahingehen, daß Mendizabel kaum um die Mordtat De Zelos' gewußt hat, aber mit der wachsenden Hoffnung auf den Besitz seiner Tochter seine ihm durch sein Amt auferlegte Unparteilichkeit zu dessen Gunsten eingebüßt hat.

Ungleich besser und schärfer als Viktorias Liebe zu Torrismond ist die der unglücklichen Ximena zu Alonzo herausgearbeitet. Obgleich ihr Vater sich in den härtesten Worten über eine Verbindung mit ihm ausspricht (Akt I, 1):

»In Eate's dark quiver there doth lurk no dart,
»Barbed and triple — edg'd with want, shame, scorn,
»But I would rather bear its keenest rankling
»Than meet that thought even in my dreams. — No, [hate him;
»That may be for thy peace.«

verzichtet sie zugunsten des toten Alonzo sogar auf alles Glück, das ihr Vater für sie bestimmt hat, und will ihre Jugend lieber hinter Kloster-

mauern vertrauern. Doch das blieb ihr erspart: an der Bahre des Geliebten befreit sie der Tod von ihren Leiden.

Meisterhaft hat Maturin jedoch die beiden Hauptcharaktere gezeichnet. Höchst geschickt und wirkungsvoll ist die Idee, beide Glück und Unglück durchmachen zu lassen, durchgeführt. Freilich ist De Zelos' Unglück anderer Art als Don Manuels, aber schmerzen tut es auch. Wohl selten sind über den Fluch der Armut treffendere Worte geschrieben worden als der Monolog De Zelos' im ersten Akt (cf. S. 39). Man merkt, der Dichter kennt den Zustand nicht nur vom Hörensagen. De Zelos' Glück ist kein natürliches, da er sich's mit Blut erkauft hat; deshalb kommt er auch nicht zum Genusse desselben. Er verliert die Sympathie seiner Kinder, seine Pläne mißlingen.

Noch kürzer ist Don Manuels Glücksperiode. Die Freude auf die Rückkehr seines siegreichen Sohnes übermannt ihn fast. Seine Seligkeit erfährt sogleich eine Trübung durch das Gefühl der Vergänglichkeit und Unsicherheit, die allem Irdischen anhaftet. Mit einem Worte: er kann es nicht fassen, daß ihm die Götter das Glück gönnen, vor dem er steht. Meisterhaft ist der Vergleich mit der untergehenden Sonne, wo ein ganz am Rande der in allen Farben spielenden Leuchtkugel befindliches Wölkchen einen düsteren Schatten über die prächtige Glut wirft (Akt I, 3):

»I saw the setting sun go glorious down
»'Mid clouds of form and hue inimitable —
»Like some high chieftain in his victor-tent
»O'ercanopied with glory — with his train
»Of floating banners crimson-hued, and plumes
»Tinted with gorgeous colouring — blazonry
»Of hand divine! —
»But round his sinking orb a dark cloud hung —
»A sable speck malignant — through whose shade
»All the fair pageantry of lights and hues
»An ominous and gloomy lustre shed.«

Das befürchtete Unglück trifft auch ein, das größte, das ihn treffen konnte, zu groß, als daß er es hätte tragen können: Der Sohn kehrt nicht wieder. Don Manuel büßt allmählich darüber seinen Verstand ein. Der erste Akt seiner Unzurechnungsfähigkeit ist die Beschuldigung des De Zelos bei mangelnden Beweisen; diese zieht seinen völligen Untergang nach sich, zuerst das Duell, dann die Verbannung. Die schließliche Entlarvung des Täters löst nur einen häßlichen Ausbruch der

Schadenfreude bei ihm aus. Manuel ist in seinem Schmerze nicht größer, als De Zelos in seiner Schlechtigkeit verachtungswürdig ist.

Ein Vorzug, den dieses Drama aber geradezu in hervorragendem Grade besitzt, und der so manche Schwächen desselben aufwiegt, ist die bis zuletzt erhaltene, gewaltige Spannung. Beginnen wir bei der Gartenszene (I. Akt, 3): Alles ist in freudigster Erwartung, das Erscheinen des erwarteten Alonzo soll die Spannung lösen. Anstatt dessen wird sie gesteigert. Der Schall des Hornes, die Erzählung des Pagen und die Ankunft des ledigen Rosses stellen die einzelnen Sprossen der Klimax dar. Die Gewißheit, daß Alonzo etwas zugestoßen sein muß, bedeutet einen kurzen Ruhepunkt. Mit dem Erscheinen jedes Boten steigt die Spannung von neuem, um mit der Aussage Moncaldes (bzw. des Bauernburschen) auf eine andere Frage überzuspringen, die lautet: »Wer ist der Mörder? Etwa der von Manuel verdächtigte De Zelos oder nicht?« Dieses Problem behandelt der dritte und fünfte Akt, während im vierten die Frage: »Wird der Alte wirklich selbst fechten müssen?« uns in der höchsten Spannung erhält. Der Schluß dieses Aktes ist eine wahre Folter für Neugierige. Nur De Zelos darf den Ritter von Angesicht schauen. Es ist schwarz, heißt es zwar in der szenischen Bemerkung hierzu, doch davon weiß der Zuschauer nichts. Erst der letzte Akt bringt die Erklärung: Der in der Gruft sterbende Ritter ist identisch mit dem Mohren, den der Mörder zum Werkzeug seiner Tat machte. Der Name des letzteren wird in geschickter Weise so lange geheim gehalten, daß die durch seine Nennung erfolgende Lösung der größten Spannung mit dem Schluß der ganzen Handlung zusammenfällt.

Es ist nicht leicht einzusehen, warum dieses Stück bei guter Wiedergabe ein so trauriges Schicksal gehabt haben soll. An Stimmung kommt es »Bertram« gleich, während es an Fülle der Probleme das Erstlingsdrama sogar übertrifft. An Tiefe des Empfindens steht es vielleicht hinter jenem zurück.

Die meisten Kritiker gehen sehr oberflächlich über Manuel hinweg und begnügen sich damit, es mit dem 1819 folgenden »Fredolfo« in einem Atem zu nennen und zu sagen: »it was a failure.« Eine rühmliche Ausnahme macht das New Monthly Magazine, das dem Dichter wohlwollendes Interesse entgegenbringt:

»Of Manuel we are inclined to speak more favourably than the »public has yet spoken, or will be willing, perhaps, to credit, after its »failure. But the reader who turns to the description of the ‚Battle »of Osma', in the first act — to the thrilling exclamation of ‚let none »but fathers search', in the second — to the beautiful and poetical plead-

ings »of Manuel and De Zelos, in the third — to the feble delirium and officious »debility of Manuel, in the fourth — and to the exquisite dialogue between the guardian daughter and the lunatic father, in the fifth. will acknowledge the have scarcely a parallel in English dramatic Poetry[1]).«

Weniger schmeichelhaft klingen die Äußerungen Lord Byrons über diese zweite Tragödie Maturins.

An Murray schreibt er am 2. April[2]):

»Maturin's tragedy. By your account of him last year to me he »seemed a bit of a coxcomb, personally. Poor Fellow! to be sure, he had »a long seasoning of adversity, which is not so hard to bear as t' other »thing. I hope that this wont throw him back into the ‚slough of Despond.«

Am 11. April an Moore[3]):

»And so poor dear Mr. Maturin's second tragedy has been neglected »by the discerning public! Sotheby will be d—d glad of this, and »d —d without beeing glad, if ever his own plays come upon any stage.«

Nachdem er das Stück selbst gelesen, schrieb er wieder an Murray am 14. Juni ds. Jahres[4]):

Three months after date (17th March). . ... your despatch has arrived, containing the extract from Moore's Italy and Mr. Maturin's bankrupt tragedy. It is the absurd work of a clever man. I think it might have done upon the stage, if he had made Manuel (by some trickery in a masque or vizor) fight his own battle, instead of employing Molineux[5]) as his champion; and, after the defeat of Torrismond, have made him spare the son of his enemy, by some revulsion of feeling, not incompatible with a character of extravagant and distempered emotions. But as it is, what with the Justiza and the ridiculous conduct of the whole dram. pers. (for they all are as mad as Manuel, who surely must have had more interest with a corrupt bench than a distant relation and heir presumptive, somewhat suspect of homicide), I do not wonder at it's failure. As a play it is impractible; as a poem no great things.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

And the Stage-directions — »Staggers among the bodies«; — the slain are too numerous, as well as the blackamoor knight-penitent being one too many! and De Zelos is such a shabby Monmouth street

[1]) cf. The New Monthly Magazine for 1819. Vol. 11. pag. 167.
[2]) cf. Life of Lord Byron. By Thomas Moore. pag. 348.
[3]) do. pag. 351.
[4]) do. pag. 358.
[5]) = Almorad.

villain, without any redeeming quality — Stap my vitals! Maturin seems to be declining into Nat. Lee. But let him try again; he has talent, but not much taste . . .

Schließlich noch eine Bemerkung in einem Briefe vom 15. Juli an Murray[1]):

I lent Lewis, who is at Venice, your extracts from Lalla Rookh and »Manuel«, and, out of contradiction, it may be, he likes the last, and is not much taken with the first, of these performances. Of Manuel, I think, with the exception of a few capers, it is as heavy a nightmare as was ever bestrode by indigestion.

Die Änderungen, die Byron in obigem Briefe (S. 54) vorschlägt, können wir kaum als Verbesserungen anschauen. Wenn der alte Mann seinen Kampf selbst ausfechten würde, wäre seine Niederlage von vornherein eine ausgemachte Sache; abgesehen davon ist Maturins Weg weit origineller und erhöht die Spannung bedeutend.

Die Änderungen, welche für die Darstellung tatsächlich vorgenommen wurden, sind folgende:

1. (cf. Akt I, 2.) Der Bauernbursche tritt nicht selbst auf, der Mönch Moncalde übermittelt seine Aussagen.

2. (cf. Akt II, 3.) Diese ganze Szene bleibt weg, wodurch ein Stück schaurig-stimmungsvoller Szenerie verloren geht und der über der Mordtat schwebende Schleier noch undurchsichtiger wird.

3. (cf. Akt III, 3.) Einzelne Verse aus der Gerichtsszene bleiben weg.

4. (cf. Akt V, 1.) Diese ganze Szene, welche einen Dialog Viktorias mit ihrem Vater enthält, bleibt weg.

Auch in der ersten Buchausgabe sind Stellen aus den letzten 3 Akten weggeblieben, von denen wir einen Monolog Manuels, den er beim Betreten der Gruft seines Sohnes spricht, herausgreifen. Ein wahres Schauerbad von »gothic horrors«:

»The furred and murky lamp
Fed with foul exhalations and blue damps —
Like a clouded star through autumn's nights —
Gleams sadly as if light were here a stranger —
Shrink not from earthly tread thou land of darkness,
Let not the worm forsake his feast, nor th' owl

[1]) cf. Life of Lord Byron. By Thomas Moore. pag. 362.

Cease from his dirge for me, nor the gorged reptile
Couch in corruption's festering house to shun me; —
And ye whose fearful being hath no name,
Vampire of Goul, or things of fouler nature
That with the rotting sleep's unnatural revels
Loathed dalliance hold; — upon the shadowy confines
Of your dark empiry unscathed I stand —
I am of earth no longer.

(Zu den vermuteten Bewohnern des Ortes sprechend:)

Oh ye with unfleshed arms, and sightless sockets
Where eyes have been, and bleached and hairless skulls
Swathed in the recent shroud, or sternly clattering
In hollow nakedness of nerveles bone.
Crusted with charnel mould of livid green,
On the black ribs of death horribly verdant
— Je visible watchers round the hopeless bed,
Where groans and gnashing and th'impenitent yell
Do make the iron music of despair; —
Who 'gainst the doubtful spirit's shivering flight
Do centinel the passes of redemption; —
— Ye forms of horror wheresoe'er ye be — ...«

Viktoria macht der schauervollen Beschwörung durch ihr Erscheinen ein Ende.

Byrons Befürchtungen erwiesen sich als unrichtig. Maturin »was not thrown back into the ‚slough of Despond'«, im Gegenteil: mutig arbeitete er weiter. Das Jahr 1818 brachte einen dreibändigen Roman, betitelt:

»Women«, or »Pour et Contre«,

ein Werk, das vor allen andern des Dichters durch glänzende Charakterzeichnung hervorsticht und uns einen Einblick in die gesellschaftlichen Verhältnisse Irlands jener Tage gewährt. »The present work«, schreibt die Edinburgh Review[1]), »is framed upon a different and more interesting model, pretending to the merit of describing the emotions of

[1]) cf. The Edinburgh Review or Critical Journal for June 1818. Vol. XXX. pag. 234.

»the human heart, rather than that of astonishing the reader by the »accumulation of imaginary horrors, or the singular combinations of »marvellous and perilous adventures.«

Und schon ein Jahr darauf erschien eine dritte Tragödie

»Fredolfo«,

der leider kein günstiges Schicksal beschieden war: während Manuel fünf Aufführungen erlebte, blieb es bei Fredolfo bei der Uraufführung[1]). Wir werden nach der Besprechung dieses Dramas erfahren, welch lächerliche Nebenumstände demselben verhängnisvoll wurden.

[1]) cf. Genest: Vol. 8. pag. 532. Vol. 9. pag. 1.

Fredolfo;[1)]

a tragedy in 5 Acts

By

The Revd C. R. Maturin,

Author of Bertram, &c. London 1819.

Dramatis Personae.

Fredolfo	Swiss . . .	Mr. Young	Prior	Swiss . . .	Mr. Chapman
Adelmar		» Kemble	Monk		» Thornton
Berthold		» Yates	Urilda		Miss O'Neill
Waldo		» Connor	Wallenberg	Austrians	Mr. Me Ready
Page		» Parsloe	Ulric		» White
Minstrel		» Comer			

Attendants, Soldiers.

Time — the fourteenth Century. — Scene. — The Residence of Fredolfo, on Mount St Gotthard and at Altdorf in the neighbourhood.

[1)] Uraufführung: 12. Mai 1819.

Prologue.

Who has not heard of that romantic clime,
Where throned in wildness, Nature reigns sublime;
Where the young peasant, 'mid creation's shock,
Slumbers in peace upon his cradle rock;
And as the lightnings flash and thunders roll,
To danger educates his ardent soul;
Till the full spirit, now in years mature, —
As its own mountain-torrent grand and pure —
Worships the spot where despotism fell,
And fate and freedom wing'd the shaft of Tell!
Britons! o'er such a scene the Muse to-night
Rises rejoicing on her plumes of light,
Proudly assured to every bosom here
The soil of liberty is doubly dear!
Yet is not war her sanguinary theme —
The statesman's madness, or the warrior's dream!
The sad vicissitudes of mortal weal,
The pangs that all have felt, or yet may feel —
A daughter's anguish, and a father's fall —
Such is our theme to-night: — of Nature's call
What human breast, till life's last awful hour,
Denies the echo or disowns the power? —
Not for his theme, but Muse, the stranger fears,
Nor dreams of plaudits, so he win but tears!

I. Akt.

Ein unheimliches Gewitter umdröhnt das Schloß Fredolfo am St. Gotthard, in dessen gotischer Halle noch spät nachts Waldo, der Haushofmeister, mit einem Spielmann beim Weine sitzt. Mit banger Ungeduld harren sie der Ankunft des Burgherrn. »Zehn Jahre sind es her«, erzählt Waldo, »daß er nicht mehr hier war. Damals kehrte er wie heute eines Tags von Altdorf zurück und fand sich von seiner Gattin verlassen. Der einzige außerordentliche Umstand, den man mit ihrem

spurlosen Verschwinden in Verbindung bringen konnte, war die gleichzeitige Ermordung des damaligen österreichischen Gouverneurs Wallenberg, dessen Leiche in der Nähe unseres Schlosses aufgefunden wurde; der Mörder ist bis heute noch nicht entdeckt worden.« Da kommt Berthold, der Vasall Fredolfos, als erster von dessen Gefolge. Er hat die ihm anvertraute Tochter seines Herrn in dem Unwetter, das die Reisenden überraschte, aus den Augen verloren, worauf sich sogleich Waldo mit Leuten auf den Weg macht, das Mädchen zu suchen. Ganz erschöpft, jedoch mit heiler Haut trägt er Urilda auf seinen Armen herein, sie ist mit knapper Not einer Lawine entronnen. —

»Amid the rocks! — Ay! there, 'twas there he found me!
»The horrid avalanche came thundering down —
»Angel of wrath — most horrible in whiteness;
»Pale desolation's ghastly smile, — that smile
»More fearful than its frown — I saw, and fled, —
»And when o'er the wild chasm my courser paused,
»Where the rent pine had flung a fearful arch,
»I knew that I was there, but knew not how!« —

Sie will dem todesmutigen Retter danken, doch der hat sich, sowie er den Namen des Schlosses wahrnahm, aus dem Staub gemacht; Urilda bittet Waldo, ihn zurückzuholen. Unterdessen sucht der feige Berthold, der aus Furcht für sein eigenes Leben das Mädchen im Stiche gelassen hatte, durch infame Schmeichelreden sich bei ihr wieder in Gunst zu setzen. Aber seine Abfuhr ist kläglich:

U r.: »Bless thy foes,
»Not me, not me — thou thing of hideous form!
»I loathe — I tremble at — I pity thee!«

Da tritt der wirkliche Retter ein. Es ist Urildas Jugendgeliebter Adelmar, »the unowned, the wanderer,

»The stranger — almost to himself unknown;
»He, o'er whom midnight murder darkly watches,
»He, who on unseen daggers plants his steps,
»And tramples them to clasp thee.« —

Die Erzählung seines traurigen Schicksals ergänzt die Waldos zu Beginn der Szene. Als er — noch ein Knabe — eines Abends vom nahen Walde Hilferufe vernahm, eilte er hinzu und fand zwei Männer miteinander um Leben und Tod ringen; obwohl waffenlos, wollte er dem

Bedrängten beistehen, wurde aber selbst schwer verwundet, der Unterlegene war bald eine Leiche.

»I knelt in blood beside the corse all night,
»My living blood with the pale corse's mingling.« —

Aus Angst, der Knabe möchte später zu seinem Verräter werden, ließ ihn der Mörder außer Landes bringen. Und wer war der Grausame? Kein andrer als Fredolfo, der — so schließen wir — den Grafen Wallenberg für den Entführer seiner Gemahlin hielt. Urilda ahnt davon nichts und kann es auch nicht glauben. Sie weiß nur, daß ihr Vater Adelmar haßt und einen ehelichen Bund mit ihm niemals zugeben würde. Darum bittet sie in edler Selbstentsagung den Geliebten, unter glücklicherem Himmel sein Lebensglück zu versuchen:

»Wilt thou, when brighter roses bloom around thee,
»Think of the bud that wither'd in its wilds?
»Wilt thou, where balmier lips their nectar shed,
»Think still of parting passion's last cold kiss?«

Abermals leuten die Glocken von St. Gotthard Sturm. Der Schloßherr selbst ist in Gefahr. Urilda zittert für den Vater. Ihrem Flehen kann Adelmar nicht widerstehen, er macht sich auf, seinen Todfeind zu retten.

Bei diesem höchst gefahrvollen Unternehmen treffen wir den mutigen Jüngling in der nächsten Szene. Es gelingt ihm, den verunglückten Fredolfo aus einem tiefen Schlund herauszuzerren. Über seine Person verweigert er jedoch dem Geretteten jede Auskunft. Fredolfo gibt nicht nach:

». . . I must behold the man
»Who trembles less at peril than at praise.«

Das Fackellicht der hinzueilenden Diener läßt ihn das Antlitz des edelmütigen Helfers erkennen.

»Ha, du bist es . . .« Unter Verwünschungen geht Fredolfo auf Adelmar mit gezücktem Dolche los, sein Haß verdrängt alle Gefühle des Dankes den er ihm doch schuldig wäre. Gerade noch rechtzeitig wirft sich Urilda zwischen die beiden.

U r.: »Spare him! Oh spare . . . He saved your life!«

Fredolfo steht von seinem blutigen Vorhaben ab. Unter einem Schauerregen von Verwünschungen, die Fredolfo auf sein mißratenes Kind ausstößt, schließt der Akt.

II. Akt.

Von Gewissensbissen gepeinigt, gibt Fredolfo seinem Vasallen den Befehl, den jungen Adelmar wieder aus der Haft zu entlassen. Berthold, der einzige Mitwisser der Mordtat seines Herrn an Wallenberg, geißelt dessen Willensschwäche mit beißendem Hohn, bis derselbe seine Gefühle gegen Berthold nicht länger verhehlen kann:

Fr.: »What must I feel, then, when I gaze on thee?
»Thou dream of fear embodied — guilt's fell haunter —
»Thou nightmare of the oppressed sight, on whom
»Deformity ran wanton! — Yes, she snatch'd
»The page where Nature would have written man,
»And madly scrawl'd it with a pictured devil!
»The view of Adelmar recalls my crime —
»The sight of thee inflicts my punishment!«

Berthold läßt sich die Mitwisserschaft am Verbrechen seines Herrn teuer abkaufen und fordert als Schweiggeld nicht weniger als die Hand seiner Tochter Urilda. Über dieses unerhörte Ansinnen bricht Fredolfo in solche Wut aus, daß er an dem Unverschämten auf der Stelle zum Mörder geworden wäre, hätte nicht Waldos Meldung von der Ankunft Wallenbergs[1]) dem Handgemenge der beiden ein Ende gemacht. Auch ihn (Wallenberg) hat — seltsam genug — der Wunsch nach Urildas Besitz hierhergeführt. In der herablassendsten Weise trägt er sein Ansinnen dem Vater vor, der die Antwort seiner Tochter selbst überläßt. Es ist eine der besten Partien des ganzen Stückes.

Ur.: »I had not thought to speak, but this proud insult
»Unchains the maiden shame that binds my tongue.
»I am a mountain girl, in whose free veins
»Rolls the rich blood of heroes! Men, who, scorning
»To rule their country, only sought to bless it!
»The spirits of the great are strong within me,
»They prompt me now, — they urge my trembling tongue
»To tell thee, that this weak and female hand,
»Ere it clasp one red with my country's blood,
»Would clutch with eager hold Death's bony fingers;
»And this proud heart, big with it's country's feeling,
»Would burst this cincture, ere its throbbings press'd
»Against a bosom swelling with fell purposes.

[1]) Sohn und Nachfolger des Ermordeten.

»My father's foe — my country's — and my God's!
»No Wallenberg! — no, Austrian! — never! — never! —,
»Seek thou thy mate amid proud Austria's dames,
»The daughter of the mountains spurns thy hand.«

Wie ein frischer Gratwind wehen uns diese stolzen Worte des »mountain girl« an.

Blaß vor Wut droht der abgewiesene Freier wiederzukommen, aber diesmal — als Rächer. Als Geleitsmann sucht er sich Berthold aus, der ihm vorher zu verstehen gegeben hat, daß er ihm wertvolle Aufschlüsse über den an seinem (Wallenbergs) Vater verübten Mord geben könne, falls er ihm Schutz und Stellung zusichere. Mit Freuden geht Wallenberg auf den Vorschlag ein. Triumphierend verabschieden sich die neuvereinigten Gegner Fredolfos, der seinem verräterischen Vasallen einen Blick der Verzweiflung nachwirft.

III. Akt.

Wallenberg erfüllt seine Drohung. Er überrascht Fredolfo an jener schaurigen Stelle des Waldes, wo er vor zehn Jahren über seinem Vater den Mordstahl gezückt. Fredolfos Selbstgespräch vor der Ankunft Wallenbergs:

»It is the scene! — that bare and blasted pine —
»It is the hour! — that pale and stormy twilight —
»It is the spot! — I yet could count the blood drops. —
»Here long I strove, — and still I grappled with him, —
»And here I fell with him, — in horror roll'd; —
»Here his strong foot-stamps tore the bloody earth up!
»Here the trail'd corse track'd every step with gore, —
»The demon, Berthold, grinning at his burden!«

Nachdem Wallenberg ihn mit beißendem Spott gedemütigt, läßt er ihn verhaften und abführen. Urildas kniefälliges Flehen kann dem rachsüchtigen, verschmähten Freier nur Worte bittersten Hohnes entlocken. Mit dem Vater läßt sie sich zum Gefängnis zerren.

Auf diesem Wege sehen wir in der nächsten Szene den ganzen Zug sich durch die Straßen Altdorfs bewegen. Das von Adelmar aufgestachelte Schweizer Volk macht Miene, seinen alten Freiheitskämpfer Fredolfo dem Arme der österreichischen Gerichtsbarkeit zu entreißen. Sobald der Gefangene jedoch dieser Absicht seiner Landsleute gewahr wird, bittet er sie mit kurzen, aber eindringlichen Worten, ihn seinem

Schicksal zu überlassen. Wallenberg heißt die Menge sich zerstreuen. Von Berthold darauf aufmerksam gemacht, daß ihnen der Urheber dieser Demonstration, Urilda's »darkhair'd minion« Adelmar entkommen sei, ersinnt er einen teuflischen Plan: Urilda soll — durch List bewogen — den Liebsten selbst in die Falle locken

»Urilda's voice shall soothe, betray, and doom him!«

Die dritte Szene zeigt uns die unglücklichen Gefangenen in ihrer dunklen Zelle. Urildas aufopfernde Hingabe an den vermeintlich Unschuldigen drängt Fredolfo, ein umfassendes Geständnis seiner Tat zu machen. Zuerst niedergeschmettert, kann das edle Blut seinem Vater tiefes Mitleid nicht versagen. Das Eintreten des Gouverneurs unterbricht das ergreifende Bild. Zuerst spielt er sich als den großmütigen Verzeiher auf:

»Urilda, I can — pity, and forgive!«

und noch mehr: I can relieve —

»Can give your father liberty and life!«

Gerührt segnet das Mädchen den Edelmut ihres unerkannten Feindes, der nun seinen Plan vor ihr entwickelt: Er werde in unauffälliger Weise die Wachen vom Gefängnis abziehen, um ihr Gelegenheit zu geben, einen ihrer treuen Stammesgenossen zu dem Gewaltstreich aufzufordern. So hofft er Adelmar in die Falle zu locken. Das Läuten der Glocken soll sie an seine Gnade erinnern.

»When the bell tolls, remember Wallenberg.«

Fredolfo mißtraut ihm, er will lieber ein Opfer der Gerechtigkeit werden, als sich von seinem Feinde verhöhnen lassen. Noch einmal ruft Wallenberg die zweideutige Parole Urilda zu und verläßt triumphierend die Stätte der Verzweiflung.

IV. Akt.

Trotzdem kann er sich seiner bis jetzt gelungenen List nicht freuen. Das Bild des gedemütigten Mädchens, von dem er nicht weiß, ob er sie liebt oder haßt, will ihm nicht aus dem Sinn, und er beauftragt seinen Vertrauensmann Berthold, das Netz über ihrem Haupt zusammenzuziehen. So erniedrigend es für Urilda ist, in der Hoffnung, dem Vater einen Dienst zu leisten, läßt sie sich von dem verhaßten Kriecher überreden, ihre Unterschrift zu geben, ohne welche die Befreiung nicht geschehen könne. Damit zufrieden denkt sich Berthold, der Frauenkenner:

»How weak a thing is woman, when she loves! —
»How fierce a thing is woman, when she hates!« —

Die zweite Szene bringt die Ergänzung zum Geständnis Fredolfos (cf. Akt III, 3, Anfang): Der alte Wallenberg habe in seiner Abwesenheit die Ehre seines (Fredolfos) Hauses geschändet. Das habe er ihn mit dem Tode büßen lassen. Berthold und ein Bauernbursche (Adelmar) seien Zeugen gewesen. Urilda spricht ihren Vater trotzdem unschuldig: »Thou art innocent!

»In the day's glare, or in the dungeon's gloom, —
»In the sight of partial men and witnessing angels,
»In the sight of awful heaven, thou'rt innocent!
»And heav'n will judge thee as thy daughter judges.«

Da poltert's an der Türe. Anstatt Adelmar, wie Urilda erwartete, tritt Wallenberg mit einem Offizier ein. Da läuten die Glocken — Berthold mit dem Henkersknecht folgen. Urilda fällt's wie Schuppen von den Augen — das ist die Rache Wallenbergs[1]). Er gibt Befehl zur sofortigen Hinrichtung des Gefangenen. Urildas verzweifelte Schreie um Gnade sind umsonst; an ihren Vater sich klammernd, begleitet sie ihn zum Richtblock. Schon spricht Fredolfo sein letztes Gebet — da erschallt Lärm von draußen. Adelmar bricht mit einigen treuen Schweizern in den Ort des Schreckens ein, überrumpelt die Leute Bertholds und läßt Fredolfo in Sicherheit bringen. Wallenberg stürzt sich auf Adelmar, entreißt ihm Urilda, läßt aber, zufrieden mit der zarten Beute, die übrigen entkommen.

V. Akt.

Die Schweizer haben Fredolfo in eine Felsenhöhle des St. Gotthard gebracht, wo in fürsorglicher Weise Waldo des Herrn wartet. Sowie er aus seiner Ohnmacht erwacht, bricht er in Klagen über das Schicksal seiner Tochter aus. Da überbringt Berthold Wallenbergs nicht mißzuverstehende Forderung:

»Fierce Wallenberg hath sworn his father's murderer
»Must to his mercy owe his forfeit life. —
»Or else that forfeit, long to justice owed,
»Shall at fell price be ransom'd — need I name it?
»Urilda trembling waits her father's answer.«

[1]) »When the bell tolls, remember Wallenberg« hatte er ihr doch zuletzt noch zugerufen.

Fredolfo, der die Falle, die ihm Wallenberg gestellt hat, nicht merkt, ist eben im Begriffe, Berthold zu folgen, um durch sein dem Feinde freiwillig dargebotenes Leben die Tochter vor Schändung zu bewahren — da kommt, blutbespritzt und zerfetzten Gewandes, Adelmar herangekeucht. Er habe, so erzählt er, sich seiner Fesseln entledigt, Urilda mit blutigen Streichen den Händen des räuberischen Wallenberg entwunden und sie in aller Eile in die nächste Kapelle geschleppt. Bertholds Aussagen sind also Lüge, er wird gebunden und seinem Schicksal überlassen, während die anderen sich aufmachen, Urilda aus ihrer unsicheren Zufluchtsstätte zu erlösen. Jeden Augenblick kann sie von ihrem Verfolger entdeckt werden, der sie dann zum jähen Opfer seiner Rachsucht machen würde.

Innbrünstig betend klammert sie sich an den Altar der Kapelle — so sehen wir sie zu Beginn der letzten Szene —.

». . . . . I am in safety here!
»The lover may neglect the maid he woo'd,
»The father may desert the child he loved,
»But heaven will not renounce the thing it form'd —
»The worm that twines in humble agony
»Around its altar's pale!«

Auf die Frage des eintretenden Priors erzählt sie, daß sie eine unschuldig Verfolgte sei und seines Schutzes bedürfe, den er ihr auch bereitwilligst zusagt. Doch schon sprengen Wallenbergs Soldaten die Tore des Klosters, und im nächsten Augenblick steht der Schreckliche selbst in der Kapelle. Schnell hat er dem Prior das Mädchen entrissen und zerrt es, wie er Fredolfo hereinstürzen sieht, auf den Altar, wo er ihm (= dem Mädchen) höhnisch lächelnd den Dolch an die Brust setzt. Jetzt ist er Herr über Leben und Tod und benutzt diese Situation zu unbeschreiblichen Grausamkeiten. Fredolfo muß seine Waffen wegwerfen und seine Leute entlassen - das Leben seiner Tochter hängt an einem Faden. Nicht ohne weiteres ergibt sich Adelmar, den Urilda selbst beschwört, ja nicht sein Schwert, ihrer beiden einzige Rettung, dem Grausamen auszuliefern:

»Yield it not — yield it not — Adelmar — my love —
»Yield not our only hope — thy faithful sword!«

Doch Wallenberg kennt keine Gnade. Nicht einmal Fredolfos Leben nimmt er für das Schwert an. Da gelobt ihm Urilda, für Vater und Geliebten zitternd — ihre Liebe:

»I will be thine, I'll love thee — worship thee!«

Diese Worte brechen Adelmars Mannesstolz: er übergibt Wallenberg sein Schwert, der ihn damit durchbohrt. Fredolfo läßt ihn das büßen. Mit der dreifachen Verfluchung

»Villain! let Vengeance pay her triple debt!
»This for the sire — the mother — and the child!«

ersticht er den Wüterich. Leblos sinkt Urilda über der Leiche Adelmars zusammen. Der Tod hat die beiden Liebenden vereinigt.

Der von A. A. Watts verfaßte Epilog empfiehlt das Drama der Nachsicht seiner Beurteiler,

»who with bent brows and most portentous faces,
»Spy out defects the author meant as graces,
»And quick condemn, without one qualm of conscience,
»Each daring thought as most egregious nonsense;
»Heedless the while, amid their work of slaughter,
»That the best pearls lie in the deepest water!« etc.

Watts' Bild von den schönsten Perlen im tiefsten Wasser will mit Vorsicht auf diese Schöpfung Maturins angewendet sein. Fredolfo weist zwar wie die vorhergehenden Dramen höchst poetische und wirkungsvolle Stellen auf, doch ist das Ganze kaum als Perle der dramatischen Poesie anzusehen.

Vor allem beeinträchtigt der doppelte Charakter des Helden — Fredolfos — den Gesamteindruck des Stückes. Sein Mord an Wallenberg, der bei genauer Kenntnis der Motive vielleicht Bewunderung für den Mörder erwecken könnte, wirft einen Schatten über seine Person, der einem Schweizer Nationalhelden, als welcher Fredolfo gepriesen wird, nicht anhaften darf und kann. Warum der Dichter die häuslichen Schwierigkeiten desselben in solches Dunkel hüllte, erklärte er allerdings selbst in einem Briefe an A. A. Watts vom 17. April 1819, der offenbar diesen Mangel auch empfand:

... »but I dare not more explicitly describe what you justly con»ceive to have been the cause of his misfortune and crime. The modern »stage is so puritanically delicate, that any strong allusion to such a »circumstance would damn the play as the crime of Imogen destroyed »the short-lived popularity of Bertram.«[1])

[1]) Aus der Einleitung zu Melmoth. pag. XL.

Also ein Opfer an den puritanischen Geschmack der Zeit! Was uns aber jeden Rest von Sympathie für Fredolfo nimmt, ist sein unbegreiflich hartes, ja grausames Vorgehen gegen Adelmar.

Was hat ihm dieser prächtige Schweizerjunge zuleide getan? Er wurde zufällig Zeuge einer Bluttat, die er als Unparteiischer zu verhindern suchte. Da seine Knabenkraft dazu nicht ausreichte, wurde er unverschuldeter Mitwisser eines dunklen Verbrechens, was ihm fürs erste eine schwere Verwundung, dann Verbannung aus der Heimat und zeitlebens den grimmigsten Haß des Mannes eintrug, der ihm als Vater seiner Geliebten nicht gleichgültig sein konnte. Dieser Umstand allein macht es erklärlich, daß Adelmar die Grausamkeiten seines Verfolgers mit einer Reihe von Wohltaten vergilt, eine praktische Verwirklichung des christlichen Gebotes von der Feindesliebe!

Von derselben überwältigenden Tugendhaftigkeit ist Urilda, deren Leben sich aus Akten aufopfernder Kindesliebe und entsagungsvoller Selbstbeherrschung zusammensetzt. In deutlicher Erkenntnis, daß sie nie einen Bund mit dem Feinde ihres Vaters eingehen kann, bittet sie ihn, sie zu verlassen. Das Wohltuendste an ihrem ganzen Wesen ist aber doch sicherlich ihre Geradheit, wie sie sie z. B. bei Wallenbergs Werbung an den Tag legt. So kann nur die freigeborene Tochter der Natur sprechen (cf. S. 62).

Nicht minder deutlich gibt sie dem geistig und körperlich entarteten Berthold zu verstehen, daß sein schmeichlerisches Werben umsonst sei. Z. B. im 1. Akt, 1:

»My quivering flesh recoils when thou art near.
»Why do I shudder at thee? What art thou,
»Slave of my father, to Fredolfo's daughter
»Darest thou to breath thy mad and horrid passion? —
— — — — — — — — — — — — — — —
»Thy laugh is even more hideous than thy form!
»Ah! curse me rather! from those leprous lips
»Curses would sound like blessings!«

Berthold ist der Thersites des Dramas. Er vereinigt alle verachtungswürdigen Eigenschaften in sich, die ein Mensch besitzen kann. Er ist zu feige, das ihm anvertraute Kind den Gefahren der Schneeberge zu entreißen, aber dreist genug, gleich darauf die Bewußtlose in seine Arme zu nehmen und ihre Reize zu preisen:

»Oh! it renews the heart to gaze on thee!
»Thou thing of power, that hast not life, but givest it! —

»Thou beauteous even in death — making death beauteous!
»Those softly closed lids, in whose rich veil
»The unseen light dwells lovely, — the wan check,
»Amid whose pallid bower death weds with beauty —;
»The faintly — falling arms, the woe-bent head —
»Oh! still be thus! Oh, yes be ever thus! —

So überzeugend dieses Lob auf Urildas Mädchenschönheit klingt, der Umstand, daß es von den Lippen des verabscheuungswürdigen Berthold kommt, vergällt uns den Genuß der melodischen Worte. Seine Gefühle zu ihr sind keine lautern, sonst könnte er sich nicht später an ihrem Unglück weiden, wo er als Vollstrecker von Wallenbergs teuflischen Plänen auftritt. Da hält er nicht zurück mit bitterem Hohn und läßt seine niedere Denkweise deutlich durchblicken, die Hilfesuchende folgendermaßen ansprechend (cf. Akt IV, 1):

»Beshrew me,
»Fair damsel, but thy sad plight pities me.
»Alone — untended — with dishevell'd locks!
»And did the nice Urilda, all regardless
»Of her statespride, and of her maiden fame,
»Traverse at midnight the deserted streets,
»To woo the audience of a feverish reveller,
»All too susceptive of fair maiden's charms?

Daß diesem Stiefkinde der Natur alles Schöne, Edle, Reine, wie es in Adelmar verkörpert ist, verhaßt sein muß, ist nicht zu verwundern:

»Curses, oh curses on his arm of strength!
»Curses, oh curses on his voice of joy!

schreit Berthold beim Erscheinen des letzteren (Akt V, 1). Auf einem sittlich nicht viel höheren Niveau als sein Vasall steht der österreichische Gouverneur Graf Wallenberg, dessen Charakterbild vielfach verschwommen ist. Diesen Mangel hat der Dichter selbst gefühlt, wenn er in Beziehung auf diese Person zu Watts von »a wild and crude scetch« spricht. Zuerst begegnet er uns als Freier um die schöne Urilda, ohne zu wissen, daß ihr Vater den seinen ermordet hat. Ihre abschlägige Antwort bricht ihm keineswegs das Herz, verletzt aber seinen Stolz schwer. Durch Bertholds Verrat an Fredolfo wird Wallenberg in den Stand gesetzt, das Mädchen seine Sprödigkeit büßen zu lassen. Die Verhaftung und Verurteilung ihres schuldigen Vaters ist zwar seine Pflicht, aber ihr selbst gegenüber sich zuerst als gnädigen Verzeiher aufzuspielen, ihr alle Hoffnung auf Begnadigung des Gefangenen zu machen und sie

dann zu zwingen, sozusagen das Todesurteil ihres geliebten Adelmar selbst zu unterschreiben, ist reine Schurkerei. So rächt sich kein Mann. In allem andern fehlt ihm der persönliche Mut, wo er sich dann Bertholds geübter Hand bedient. Obwohl die teuflischen Pläne mißlingen (Adelmar, ja selbst Fredolfo entkommen), scheint Wallenberg, uneingedenk seiner Pflicht als urteilsvollstreckender Beamter, mit der erbeuteten Urilda zufrieden zu sein, wenn er seinen Leuten die Verfolgung der Entkommenen untersagt:

»Ah, let Fredolfo flee — since thou (nämlich Urilda) art here!«

Damit sind wir auf eine Unwahrscheinlichkeit in der Voraussetzung, wie sie das Stück mehrfach aufweist, gestoßen.

Es ist unwahrscheinlich, daß man dem Mörder des österreichischen Gouverneurs nicht mit allen Mitteln auf die Spur zu kommen suchte, ausgeschlossen, daß das gleichzeitige Verschwinden der Gattin Fredolfos unbemerkt blieb. Die beiden mysteriösen Ereignisse wären auch von einem Gerichte des 14. Jahrhunderts miteinander in Verbindung gebracht worden und hätten zu einer Klärung des Sachverhalts und auf die Spur des Mörders geführt. Zehn Jahre hätten darüber nicht vergehen können. Ferner war Adelmar ein lebendiger Zeuge der Tat und mußte, wenn er auch selbst schwieg, durch seine Verwundung die Neugierde und den Argwohn seiner Umgebung erwecken. — Soweit die Vorfabel —. Mit einem nicht gut verständlichen Ereignis eröffnet der Dichter die Handlung. Ein furchtbarer Gewitter- und Schneesturm hat die Elemente des Hochgebirges entfesselt. Urilda ist von einer Lawine überrascht worden, deren Gewalt sie offenbar Adelmars mutiger Arm im letzten Moment noch entreißt. Fredolfo hat es in einen Abgrund gerissen, aber auch er kommt mit dem Leben davon durch die kräftige Hilfe des jungen Schweizers; der möchte gern auf den Dank verzichten, aber Fredolfo gibt ihn nicht frei und läßt, ihn erkennend, einen Hagel von Verwünschungen und Flüchen auf ihn niederfahren. Das würde man kaum einem Berthold zutrauen! Wenn schon sein Haß auf Adelmar alle Dankesgefühle und -äußerungen zurückdrängt, so müßte der Umstand, daß er in dieser gefährlichen Lage ganz von der Gnade seines Feindes und Retters abhängt, ihn zur Vorsicht und Selbstbeherrschung mahnen. Im Gegenteil: Fredolfo zückt den Dolch und hätte sich nicht Urilda dem bedrohten Geliebten in die Arme geworfen, hätte jener einen zweiten Mord auf dem Gewissen, und das Drama würde mit der Hinrichtung Fredolfos schließen. Wie unverständlich uns das Entkommen Fredolfos und seines Befreiers Adelmar am Schlusse des vierten Aktes anmutet, habe ich schon erwähnt. Obwohl ausdrücklich gesagt wird,

daß Adelmar, nachdem er Urilda loslassen muß, um sie der Gefahr der Verwundung zu entziehen, von Wallenbergs Leuten abgeführt wird, entkommt er ihnen dann doch und bringt es fertig, Urilda nochmals zu befreien, ja sogar sie in eine Klosterkapelle zu geleiten, wo sie vorläufig vor dem frechen Entführer sicher sein soll. Dann setzt er seine rasende Flucht fort und kommt noch rechtzeitig zu Fredolfo, um ihn vor der Falle Bertholds zu warnen und zur endgültigen Befreiung Urildas aufzufordern. Adelmar muß die Flügelschuhe des Götterboten Hermes besessen haben, um all das fertig zu bringen.

Jedenfalls tun wir gut, wenn wir über derartige Schwächen in der Anlage des Werkes den Mantel der romantischen Nächstenliebe werfen, um nicht auch der wirklichen Perlen, die das Ganze enthält, verlustig zu gehen.

Die Aufnahme des Stückes war, wie schon erwähnt, keine günstige. Wir haben einen ziemlich ausführlichen Bericht über die Aufführung am 12. Mai (1819) von A. Watts[1]), den Maturin von Dublin aus ersucht hatte, dem neuen Geisteskinde »Fredolpho« Gevatter zu stehen: Die Besetzung (cf. S. 58) war glänzend, was aber in diesem Falle nicht so günstig war, da die Hauptrollen fast alle gleichbedeutend waren und der einzelne infolgedessen nicht so hervorstechen konnte. Miss O'Neill übernahm die Rolle der »Urilda«, zeigte jedoch wenig Interesse dafür und scheute sich nicht, etwa 3 Wochen vor der Première einen radikalen Mißerfolg zu prophezeien. Unter solchen Auspizien war das Gelingen freilich sehr in Frage gestellt, da das Hauptgewicht auf ihrer Partie ruhte. Wie sehr dieser Umstand auch zum Mißerfolg beigetragen haben mag, die unmittelbare Veranlassung gab die höchst lächerliche Art und Weise, in der einer der untergeordneten Schauspieler auf die Bühne trat und mit der gravitätischen Würde eines Leichenbestatters das Publikum mit stoischer Ruhe in Kenntnis setzte, daß sein Herr gegenwärtig in einem Schneesturm auf den Bergen umkomme (cf. Akt I, 1)

»The stolidity of this gentleman, under these afflicting circum-
»stances, and the sedateness which he delivered himself of the following
»harrowing ejaculation

‚My Lord! my Lord! the storm! He perishes!'

»precipitated the audience into a fit of merriment from which it was
»found impossible to recover them until, a gallant young officer (Adel-

[1]) cf. A. A. Watts: Alaric Watts, 1884. Vol. 1. pag. 68.

»mar), having delivered up his sword to his more successful antagonist »(Wallenberg) is slaughtered with it on the spot (cf. Akt V, 2).«

»Dieser durch und durch unenglische Auftritt versetzte die Zuhörerschaft in solchen Aufruhr, daß sich ihre Fröhlichkeit in Entrüstung verwandelte, und keiner Silbe mehr schenkten sie ihr Ohr.«

Soweit Watts, der zwar Maturin auf die Gewagtheit dieser Stelle aufmerksam gemacht hatte, sie aber stehen ließ, nachdem weder der Theaterdirektor Harris noch Macready (Wallenberg) sich an der Szene zu stoßen schienen.

Sehr wertvoll und interessant ist uns das Urteil Sir T. N. Talfourds[1]), eines zeitgenössischen Dichters und Theaterkritikers über Fredolfo:

»In Fredolfo the author, as though he had resolved to sting the »public into a sense of his power, crowded together characters of such »matchless depravity, sentiments of such a demoniac cast, and events »of such gratuitous horror, that the moral taste of the audience, injured »as it had been by the success of similar works, felt the insult, and rose »up indignantly against it. Yet in this piece were passages of a soft »and mournful beauty breathing a tender air of romance, which led »us bitterly to regret that the poet chose to ‚embower the spirit of a »fiend, in mortal paradise of such sweet' song.«

Keineswegs frei von Tadel, ist dies eine Kritik, die dem Dichter und seinem Werke Gerechtigkeit widerfahren läßt, indem sie unverhohlen den eminenten Vorzügen Anerkennung nicht versagt.

[1]) cf. Sir T. N. Talfourd or Modern British Essayists. Vol. VII. Philadelphia 1848. pag. 21.

Maturins vierter und letzter dramatischer Versuch ist uns durch die Nachlässigkeit Keans, dem der Autor das Werk zur Beurteilung übersandt hatte, verloren gegangen. Vergeblich versuchte Watts, es von dem Bühnenstern zurückzubekommen, und so wurde es nie gedruckt. Es scheint der Grundidee nach Byrons »Siege of Corinth« nicht unähnlich gewesen zu sein und Stellen von großer Schönheit aufzuweisen. Die folgende Probe entnehme ich der »Irish Quarterly Review«[1]), die es wiederum der »Dublin University Review« for May 1834 nachgedruckt hat. Die Nummer der letztgenannten Zeitschrift existiert nicht mehr.

Osmyn, der Held des nach ihm benannten Dramas, ist vom christlichen Glauben abgefallen und steht als Befehlshaber der türkischen Streitmacht vor Salerno. Er erzählt seinem Freunde Syndarac seine Lebensgeschichte:

O s m.: Thou knowest I was a Christian; but thou knowest not
My feet, unblessed, tread the very earth
Where once I trod a sovereign and a husband.

S y n d.: And still tread proudly as a conqueror.

O s m. (solemnly): Upon the ashes of my buried heart —
O thou disciple of a heartless creed,
That knows no tie between the one beloved
And him that loves her, must I talk to thee.
I must for there is none but thou to[2]) listen;
And silence now were agony.
I was a Christian Prince — I loved and wedded,
And loved, when wedded, still — even more!
O god! the babe that from its mother's breast
Draws life, ne'er look'd up at that mother's smile

[1]) cf. Irish Quarterly Review for 1852. Vol. 2. pag. 166.
[2]) ‚to' vom Verfasser eingesetzt.

For joy, as I have looked at hers, and blessed it.
I've wooed her eye's rich light and bid it spare me.

For I was restless in my blessedness.
I've wept i'the rich and breathless luxury
Of an o'er-fraughted heart, until I wished
I could in bursting shed its richness round her.

Synd.: Can men thus love a wife?

Osm.: A Christian can.

(A pause.)

One evening late, within my lady's bower
I sat, and wondered at my happiness.
— A shout — another; and that other bore
A name I hated as the lord of hells —
Manfred, the terror of the neighbouring states;
Plunderer of all, and tyrant of his own.
Manfred the base, the bloody, and the ruthless
Foe of my race, and hatred of my heart,
Burst with his band of ruffians on my peace.

They seized me when I could no longer strive,
And plunged me in a dungeon of these towers.
I was to die by famine; but one slave —
One did in cruel mercy, bring me bread,
And I, in famine's maddening pangs, devoured it.

I cannot tell my dungeon agonies;
Nor time nor space was there, nor day nor midnight.

I knew not that I lived, but felt I suffered.

Synd.: Didst thou not live for vengeance?

Osm.: I lived for her.
She was the moon beam of my maniac cell,
That, lightning me to madness, still was light.

Years past away o'er the fair world above;
I knew no time — its lapse was unto me
Like dark waves brooming o'er a sunken wreck —
Each like the other.

There was a tempest in the upper world;
To me it was a rough, but friendly hand,
Shaking my bolts, till its strong grasp dissolved them;
A lightning brand, like warriors javelin,
Pierced through the vault — its light was liberty —
The walls were rent.
Through crashing vaults, burst grates, and sulphorous damps,
I upward reeled to life. — For many a day
The pale enquiring stranger gazed around;
None knew him. — — —

One day the city swarmed,
It was a high and glorious festival;
Soldiers and burghers thronged the public way,
And midst them there was borne in princely pride
A form that once I clasped. — — —
(It was Matilda, then the wife of Manfred. Osmyn fled from the city.)

Diese wenigen Verse sagen uns, daß wir es mit keiner minderwertigen Produktion des Dichters zu tun haben und wir nur Grund haben, die unglücklichen Umstände zu bedauern, die den Verlust des Werkes zur Folge hatten.

Maturin ließ sich durch den Mißerfolg seines »Fredolfo« nicht einschüchtern, er verließ nur die Pfade der dramatischen Poesie und wandte sich wieder dem Roman zu, worin er ja schon vor Bertram Bedeutendes geleistet hatte. Und zwar brachte schon das folgende Jahr (1820) einen vierbändigen Roman

»Melmoth the Wanderer«,[1])

mit dem er zu dem Stile seines »Montorio«, aber with »matured powers, and the advantage of an impressive conception«[2]) zurückkehrt. Es wird von vielen als ein Meisterwerk anerkannt und blieb nicht ohne Einfluß auf die jungromantische Schule Frankreichs.

1821 erschien ein von Revd. James Wills[3]) in Blankvers verfaßtes Gedicht

»The Universe«,

[1]) cf. die auf S. 4 angeführte Dissertation von Willy Müller.
[2]) Aus Dictionary of National Biography. 1894. Bd. XXXVII. S. 75.
[3]) cf. Bd. LXII. pag. 45. (Dict. of Nat. Biography.)

das lange Zeit Maturins Autorschaft zugeschrieben wurde, und für welches er 500 £ vom Verleger Colburn erhielt.

Enormes Aufsehen erregten auch Maturins Predigten gegen Papisterei während der Fastenzeit des Jahres 1824, die unter dem Titel

»Errors of the Roman Catholic Church«

gedruckt erschienen.

»As a Spreacher, schreibt das Gentleman's Magazine[1]), Mr. Maturin »was highly esteemed; his sermons were masterly compositions, his »reasoning in controvertible, and his language the most calculated to »subdue the heart, and to demand attention. His six Controversial »Sermons, preached during last Lent shew the author to have been a »profound scholar and an acute reasoner; never since Dean Kirwana's »time were such crowds attracted to the Parish Church as during the »delivery of these sermons; neither rain nor storm could subdue the »anxiety of all classes and all persuasions to hear them; and did he »leave no other monument whereon to rest his fame, these sermons »alone would be sufficient.«

Noch im gleichen Jahre (1824), dem letzten seines Lebens, kam Maturins letzter Roman »The Albigenses« heraus.

»It is full of eloquent passages, and though defective as a picture »of actual life and manners, is not wanting in poetical truth[2]).

Am 30. Oktober schloß unser Dichter die Augen. Eine hartnäckige Krankheit, deren böser Verlauf durch den Genuß einer falschen Arznei noch beschleunigt wurde, bereitete dem arbeits- und leidensreichen Leben des genialen Künstlers ein frühes Ende.

[1]) cf. Gentleman's Magazine. Vol. 95. pag. 85. for 1825.

[2]) Dict. of Nat. Biography. Bd. XXXVII. pag. 75.

An der Bahre eines Mannes, dessen Schaffens- und Lebensweg wir, soweit darüber Sicheres zu ermitteln war, mit ihm durchschritten haben, drängt sich uns die Überzeugung auf, daß wir eine Persönlichkeit vor uns haben, deren dichterische Bedeutung für ihr Fortleben in der Geschichte der Literatur Gewähr leisten sollte. So unrichtig es wäre, Maturin nach seinen dramatischen Werken allein zu beurteilen, sie allein reichen hin, uns ein gutes Bild von seiner eminent poetischen Begabung und der Originalität seines Genies zu geben. Wenn der Dichter seine Stoffe auch teilweise aus fremdländischen Literaturen geschöpft hat, so ist die Art der Bearbeitung allemal höchst eigenartig. Sowenig wir z. B. in »Bertram« die Spuren von Schillers »Räubern« ableugnen möchten, müssen wir uns doch gegen den Einwand Helene Richters verwahren, der lautet: »Inhalt und Charaktere sind von der Art jener »billigen sentimental romantischen Literaturware, die damals auf der »Straße lag«[1]). Vielmehr möchten wir uns den Ansichten Allan Cunninghams[2]) anschließen, der sagt:

»There is much force and wildness in ‚Bertram' ... It is strange, »and startling, and impressive, it has many faults, and they all belong »to genius. Maturin is never flat or dull; in truth he is too full of motion »— too impassionate — too ecstatic — too everything. Common inci»dents never happen with him in a common or natural way, all is forced »and exaggerated. Maturin had fine talent: he delineates all to the »eye as well as to the mind, and shows no ignorance of human nature.«

Dieses Urteil können wir guten Gewissens auf die andern beiden Dramen ausdehnen: Manuel ist zwar, wie wir auf Seite 49 gehört haben, nur als Ersatzstück für Shakespeares »Lear« geschrieben worden, weist aber gleichwohl Stellen auf, die des Vorbildes würdig wären. Und schließlich entrollt Fredolfo, trotz seiner Unreife für die Bühne, vor einem eindrucksvollen Hintergrund eine Anzahl stimmungsvoller und packender Bilder.

---

[1]) cf. Helene Richter: Geschichte der engl. Romantik. I, 1. pag. 98.

[2]) cf. Allan Cunningham: Biographical and britical History of the British Literature of the last 50 years. Paris 1834.

Auf eine Hauptstärke der Maturinschen Schriften ist bisher noch nicht hingewiesen worden. Ich meine den feinen Sarkasmus, mit dem er die Träger weltlicher, vor allem aber geistlicher[1]) Würden trifft, wie das hauptsächlich bei »Bertram« zum Durchbruch kommt. Da scheint der Dichter fast mit Wonne die Gelegenheit zu ergreifen, den Stab über die Vertreter der Geistlichkeit zu brechen, die nicht wie er sich den Luxus der freieren Dichterluft gestatten konnten.

Maturins Schwächen als Dichter liegen so auf der Oberfläche, daß wir gar nicht erst auf sie hinzuweisen brauchen. Sein oft bombastischer Stil und das Fehlen der elementarsten Konstruktionsgrundsätze sind Mängel, die durch Zeit und Übung hätten beseitigt oder doch wenigstens gebessert werden können. Vor allem war unser Dichter nicht immer ein guter Versemacher:

»Maturins skill in this species of composition was certainly very »inferior to his genius. In vain he endeavoured to check the exuber- »ance of his fancy, and chain it down to 8 syllables: the difficulty of »producing four perfect lines alternately was insurmountable; and he »at length determined on dropping the rhyme between first and third, »so that only the second and fourth should harmonize: ultimate, — »or pen-ultimate, or ante-pen-ultimate were all one to Maturin; »he despised the jingle, and could not accomplish it. He completed »three lines; and a friend, who assures me that Maturin communicated »the fact to him, has given them to me! they are,

»Stars of Erin, shine out! shine out!
»The night of thy sorrow is past,
»And the dawn of a joyous day —

»Thus far the poet proceeded: and it may appear perhaps incredible »that he could proceed no farther. After many attempts he produced »two final lines, but rejected them both. One was

»Rises upon thee at last«.

But the measure was in complete, and he changed it to:

»Rises on thee and for thee at last«.

[1]) Kein Wunder, daß es Maturins geistlichen Vorgesetzten nicht gerade am Herzen lag, ihn zu befördern. Trotzdem kam einmal in dieser Absicht ein geistlicher Würdenträger zu ihm, der sich aber rasch und unverrichteter Dinge wieder entfernte, als nach längerem Warten Maturin in einem extravaganten Schlafrock vor ihm erschien, das Haar künstlich mit Nadeln aufgesteckt, in studierter Pose Verse rezitierend.

And here the measure was superabundant. In a transport of rage he flung the paper into the fire«[1]).

Nicht als ob Maturin nicht fähig gewesen wäre die Schwierigkeiten, die ihm der Reim bot, zu überwinden, aber er hatte einen in seiner Natur eingewurzelten Abscheu vor dem regelmäßig wiederkehrenden Ton, der seiner überschäumenden Einbildungskraft Beschränkungen auferlegte. Sicherlich kostete ihm eine Strophe mehr Vorbereitung als ein ganzes Kapitel eines Romans. Der Chor in »Bertram«[2]) soll ihm mehrere schlaflose Nächte gekostet haben, und der besteht ja nur aus 8 Zeilen.

Einmal übrigens trug er einen glänzenden Sieg über seine Reimantipathie davon. Bei einem Preisausschreiben des Trinity College Dublin holte er sich mit einem formell wie inhaltlich glänzend geschriebenen Gedichte

»The battle of Waterloo«

den Ehrenpreis. Bei dieser Gelegenheit legte er wieder einen Beweis seiner Gutherzigkeit und Uneigennützigkeit ab, indem er die Arbeit einem seiner Schüler, Shea, zum Geschenke machte, dem die Publikation des preisgekrönten Gedichtes ein hübsches Sümmchen einbrachte. Wenn jemand das tatsächliche Mißverhältnis zwischen der technischen Unfertigkeit im Ausdruck des genialen Poeten und der Großartigkeit seiner Ideen richtig empfunden und treffend, wenn auch hyperbelhaft, ausgedrückt hat, so war es Amédé Pichot[3]):

»Si Maturin n'eut été le plus extravagant des auteurs, il serait »le plus grand génie de la littérature anglaise«.

Im gleichen Sinne schreibt ein Maturinkenner und -liebhaber, auch ein Franzose, Gustave Planche[4]), über den Stil unseres Dichters:

»Le style de Bertram n'a peut-être pas toujours le naturel et la »simplicité qui conviennent au théâtre; mais ce défaut est amplement »racheté par l'éclat et l'élévation des images, par les lueurs éblouissantes »dont le poète éclaire presqu' à chaque instant les replis les plus mystérieux »de la conscience humaine. Pour la marche de l'action, c'est plutôt »celle d'une épopée du moyen-âge que la déduction rapide et pressée »d'un drame conçu selon les exigeances du goût moderne; mais il y-a »des scènes dignes d'Hamlet et de Macbeth.

[1]) cf. The New Monthly Magazine and Literary Journal for 1827. pag. 408.

[2]) cf. (Bertram: Akt V, 1).

[3]) cf. Amédé Pichot: Voyage historique et litéraire en Angleterre et en Écosse. Vol. 11. Paris 1825.

[4]) cf. Gustave Planche: Portraits Litéraires. Paris 1836. pag. 51.

Überhaupt waren es die Franzosen, die von jeher dem irischen »Romantiker« mehr Verständnis entgegenbrachten als seine eigenen Landsleute. Auf wenige paßt das Sprichwort:

»Ein Prophet gilt nichts in seinem eigenen Lande«

besser als auf Maturin. Alle seine Werke wurden gleich nach ihrem Erscheinen ins Französische übersetzt[1]). Baron Taylor und Charles Nodier adaptierten »Bertram« dem französischen Bühnengeschmack, während Gustave Planche vielleicht die eingehendste und zugleich die wohlwollendste Kritik seiner Werke schrieb. Maturin kann nicht ganz mit Unrecht als ein Vorläufer der späteren bedeutenderen Romantiker bezeichnet werden: In den frühen Arbeiten Viktor Hugos läßt sich sein Einfluß leicht nachspüren. In »Hau d'Islande« (1823) finden wir die Mottos zu 6 Kapiteln aus Bertram genommen.

Doch der wärmste und hervorragendste Bewunderer Maturins ist sicherlich Balzac, dem wir auch die Wiederweckung des fast in Vergessenheit geratenen Genies in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu verdanken haben[2]). Keinem Leser Balzacs kann der Name Maturins, den der Verfasser so oft mit Begeisterung zitiert, entgangen sein.

Sicherlich haben noch viele andere Dichter und Schriftsteller, die, was Popularität anlangt, mehr vom Glücke begünstigt waren als unser Dichter, ihm viel zu danken. Maturins Arbeiten stellen einen Fonds von Rohmaterial dar, das, wenn geschickt verwendet und in gute Diktion gekleidet, den Entleiher niemals (als literarischen Dieb) bloßstellen wird. Wenn auch nicht anzunehmen ist, daß Scott oder Byron absichtlich Ideen und Ereignisse in ihre Werke aufnahmen zum Schaden eines Poeten, den sie beide mit Wohlwollen überhäuft hatten, so darf doch nicht übersehen werden, daß »The Milesian Chief« der »Bride of Lammermoor« voranging und »Bertram« vor »Manfred« geschrieben wurde. Daß Maturins Einfluß, so klar ersichtlich bei Scott und Byron und mit Stolz zugegeben von einem so schöpferischen Geiste wie Balzac, auf minder bedeutende Nachfolger mächtig gewirkt hat, ist mehr als wahrscheinlich.

[1]) Biographie Universelle. Paris und Leipzig. Bd. 27. pag. 223.

[2]) Eine Neuausgabe von Melmoth nebst biographischen und bibliographischen Notizen wurde 1892 veranstaltet. (Herausgeber unbekannt.)

Lebenslauf.

Ich bin am 26. Juli 1888 zu München als Sohn des Kaufmanns Ludwig Fernsemer und seiner Gemahlin Constanze, geb. Mason, geboren. Nach Absolvierung des humanistischen Gymnasiums (Maximiliansgymnasiums, München) im Sommer 1908 wurde ich im Herbste desselben Jahres als Student der neueren Sprachen an der hiesigen Universität immatrikuliert. Gleichzeitig genügte ich meiner Militärpflicht bis zu meiner Entlassung als Offiziersaspirant am 1. Oktober des folgenden Jahres. Mit Wiederaufnahme der Studien widmete ich mein Hauptinteresse der englischen Philologie, daneben deutsche Literaturgeschichte und Psychologie betreibend. Aus dem Gebiet der englischen Literaturgeschichte wählte ich auf Anregung meines hochverehrten Lehrers, des Herrn Prof. Schick, den Stoff zu dieser Arbeit, die ich zum großen Teil während der Sommerferien 1911 und Osterferien 1912 an der Bibliothek des Britischen Museums, London, anfertigte.